PIERRE MICHON

Los Once

GRAN PREMIO DE NOVELA DE LA ACADEMIA FRANCESA

Un cuadro del Louvre: «Los Once», los once miembros del Comité de Salvación Pública que, en Francia y en 1794, rigió el gobierno revolucionario del año II e instauró ese período que conocemos con el nombre de *la Terreur,* el Terror.

Pierre Michon es el gran recopilador de biografías oscuras, de teselas minúsculas e invisibles a primera vista, pero que componen los mosaicos de la literatura, de la historia, de la pintura, del hombre, en resumidas cuentas. Ese cuadro que no está en el Louvre pero podría haber estado, «Los Once,» cambia, tras su cristal blindado, según el lado desde donde lo mire el visitante. Y son cambiantes esos once «apóstoles laicos» que pudieron, dice Michon, ser el Pueblo, «el alma colectiva de 1789» y, a la postre, fueron «el regreso del tirano global» que quiere hacernos creer que es el pueblo: «No once apóstoles, sino once papas».

Pierre Michon

Los once

ePub r1.0
Achab1951 16.08.13

Título original: *Les onze*
Pierre Michon, 2009
Traducción: María Teresa Gallego Urrutia

Editor digital: Achab1951
ePub base r1.0

Es un goce inmenso elegir domicilio en la cantidad.

BAUDELAIRE

I

1

Era de corta estatura y reservado, pero llamaban la atención su silencio febril, su buen humor taciturno, sus modales, ora arrogantes, ora sesgados, hay quien dijo que torvos. Eso es al menos lo que aparentaba ya entrado en años. Nada de eso se ve en el retrato que, en los techos de Wurzburgo, precisamente en la pared sur de la Kaisersaal, en la comitiva de bodas de Federico Barbarroja, dejó de él Tiepolo, cuando contaba el modelo veinte años: ahí anda, a lo que dicen, y podemos ir a verlo, por las alturas y entre cien príncipes, cien condestables y maceros, otros tantos esclavos y mercaderes, mozos de cuerda, bestias y *putti*, dioses, mercancías, nubes, las estaciones del año y los continentes, que suman cuatro, y dos pintores irrecusables, aquellos que de esa forma juntaron a la gente en esa recensión exhaustiva y están, no obstante, entre la gente, Giambattista Tiepolo en persona y Giandomenico Tiepolo, su hijo. Así que él también está ahí, la tradición requiere que esté y que sea el paje que lleva la corona del Sacro Imperio encima de un almohadón con borlas de oro; se le ve la mano bajo el almohadón; el rostro, un tanto inclinado, mira al suelo; todo el busto cede y parece acompañar el peso de la corona: se doblega bajo el Imperio, tierna y suavemente.

Es rubio.

Nada le falta a esta identificación para resultar seductora, aun cuando fuera una fantasía: este paje es un arquetipo, no un retrato: Tiepolo lo tomó del Veronés, no de los chiquillos que tiene por asistentes; es un paje, es el paje, no es nadie. Una costumbre no mucho menos dudosa lo coloca cuarenta años después, otra vez por las alturas, encaramado en los ventanales que visita el viento, entre los testigos del *Juramento del Juego de Pelota*, en el boceto que de ese cuadro hizo David; es esa silueta de edad imprecisa y con el sombrero sesgado que señala a unos niños el impulso torrentoso de quinientos sesenta brazos extendidos. Ante ese hombre febril, pero tranquilo, que, en lo que al rostro se refiere, podría desde luego ser él, soy más bien de los que pronuncian el nombre de Marat. Marat, sí, porque esa anécdota a lo Rousseau, esos niños, esa mímica de pedagogía, no, todo eso no es lo propio de nuestro hombre: aunque pintó niños, porque son objetos que están en este mundo, no tuvo hijos y puede suponerse que los niños no le llamaban la atención, a menos que también ellos fueran, en cierta forma, rivales suyos. Doy de lado de mala gana el dibujo a lápiz de Georges Gabriel, que pasó mucho tiempo por ser su cara, y en donde lo vemos una vez más tocado con sombrero, facial, desorbitado, medroso, ofendido, como si lo hubieran pillado con la mano en el bolsillo de alguien, y que me recuerda ese famoso grabado que es el autorretrato de Rembrandt; hoy sabemos que ése es o el zapatero Simón, verdugo y bufón del niño Luis XVII en Le Temple, o Léonard Bourdon, un *sans-culotte* desenfrenado del año II que cambió de bando en termidor. El retrato, hermoso e indiscutible, que le hizo Vincent en 1760, es decir cuando ya era un pintor maduro, y que perteneció a Felipe-Egalité, anteriormente Felipe de Orleans, anda perdido desde la época del Terror. No se sabe de ningún autorretrato. Entre el paje del Imperio y el anciano frenético y sesgado, no contamos con nada que se le parezca.

Ese retrato tardío suyo que se atribuye a Vivant Denon es una falsificación.

Esto por lo que se refiere a la apariencia, a la posteridad de la apariencia. Es poco, pero basta de sobra: un joven todo él de luz que la vejez casca y envilece; un rostro tierno que el tiempo aliena hasta el punto de que podemos confundirlo con el de Simón, uno de los seres más viles de esas épocas fecundas en monstruos. Ahí está él, en ese envejecimiento poco ordinario. Y, para paladear mejor esta broma del Tiempo, o para olvidarla por un momento, nos gustó reconocerlo en el rubito de Wurzburgo. Nos gusta instituirlo en nuestros sueños con esa forma. Era hermoso e insolente, lo querían, lo aborrecían, era de esos jóvenes de dientes largos que no tienen nada que perder, que se atreven a todo, prendados del porvenir hasta tal punto

que parecen estar mostrando el propio porvenir a cualquiera que pase por su lado: y los hombres sin porvenir lo odiaban; los demás, no. Se han escrito mil novelas sobre esto, sobre los hombres a quienes dejó asombrados, sobre la apetencia que de él tuvieron las mujeres y la apetencia que él tuvo de ellas recíprocamente; sabida es la historia de los bastonazos que cruzó con el príncipe-obispo por una muchacha, la persecución por la escalinata, la risa de Tiepolo allá en lo alto; casi puede oírse esa risa sobrenatural de mago; nos da por pensar que para él, para el rubito, llevaron a esos techos a todas esas mujeres altivas y fáciles; tanto es así que en el fresco en que aparece el paje, en donde la leyenda lo coloca, nos da a veces la impresión (nos entra ese deseo) de que, diez pasos por delante de él, la hermosa Beatriz de Borgoña, arrodillada junto al apuesto Barbarossa, su señor, y sometida al aplomo, el báculo, la mitra y el guante del príncipe-obispo que los casa, que Beatriz, decíamos, va a darse la vuelta hacia él, a alzarse, hacia él con todo ese peso de carne rubia y de brocado azul, va a acercársele y, tirando al suelo la corona, a estrecharlo en los brazos.

Tengo ese deseo, esa idea.

Muchas más ideas podría tener en los peldaños de esa escalera monumental, en el corazón de los bosques de Franconia, con ese mago suyo subido a los andamios, con ese hijo de mago que está aprendiendo la magia y, por doquier, esos chiquillos ayudantes que corren, ríen, cuchichean, zumban, fabrican el azul, el rosa, el oro, trepan por escaleras de mano, todos los espíritus del aire. Y cuántas ideas se me ocurrirían también con esos vinos pálidos que bebían allá. Porque, desde luego, para evocarlo a él nada me sería más dulce que su primera juventud, en la Venecia de la década de 1750 que sueña, danza y muere, y sobre todo en esa Franconia silvestre, aérea, poblada de principículos puntillosos y de hermosas rubias, esa Jauja germánica adonde, desde Venecia, se lo llevó Tiepolo envuelto en su amplio gabán mozartiano. Pero me urge ir al encuentro del otro, del hombre torvo y de edad imprecisa que se parece al zapatero Simón; y por eso no escucharé a las sirenas germánicas; ni a las otras, las que mejor cantan, las más encumbradas, las venecianas, la mismísima sirena Venecia que, hacia 1750, era como esa hermosa joven de quien hablaban nuestras abuelas, a quien habían conocido todas, que era, aquí en la tierra, como la aparición de la alegría nueva e insaciable, que bailó toda la noche, que seguía bailando y que, al llegar la mañana, tras beberse de un trago un vaso entero de agua fría, hete aquí que cayó muerta. No, nada de Venecia, nada de jóvenes, nada de romanzas; pues todo eso, lo joven, lo rubio, el vino de magia, el gabán mozartiano, Giambattista Tiepolo padre con sus cuatro continentes bajo el gabán, todas esas formas movedizas y vivas no tienen más sentido que ir a dar a la postre a un cuadro que las niega, las exalta, las golpea a mazazos, llora ese destrozo y de él disfruta de forma inmoderada, a través de once estaciones de carne, de once estaciones de paño, de seda, de fieltro, de once formas de hombre; todo eso no cobra sentido ni se pone en claro sino que en la página de tinieblas, *Los Once*.

Ya que me lo ruega, caballero, accedo a que nos quedemos un instante aún en la escalinata. Visitemos este cúmulo de toneladas de mármol que parecen volar por los aires. Visitémoslo como esos simples que somos. Apuntemos hacia lo alto con la nariz. Cuanto vemos es un encargo, un puente de oro de Carlos Felipe de Greiffenclau, autócrata retaco y megalómano de lo más recóndito de Germania, un hombre de cultura y de locuras, y de sensatez a su manera; pues parece ser que, pese a tender puentes de oro en los techos, Carlos Felipe fue, con los cuatro cuartos que le quedaban, solícito con su pueblo, con sus villanos, con sus hijos como solía decirse. En la escalinata estábamos. La hizo Neumann, Balthasar Neumann: es piedra mitológica, porque procede de Carrara; y las ideas de Neumann, o de otro cualquiera, para las estatuas, que cada tres peldaños se yerguen en la barandilla, también vienen de Italia. Lo que nos contempla, desde su elevada talla, cada tres peldaños, es toda la Italia mitológica. Con la anchura de un bulevar para subir a ese cielo que Tiepolo pintó, pero no inventó: el proyecto, el cañamazo mental, se lo susurraron al oído dos doctos jesuitas, dos germanos de Roma. El paje que sube de cuatro en cuatro los peldaños de ese bulevar celestial viene de Francia, ese paje irresistible que habrá de convertirse en ese pintor que ya sabemos. ¿Se lo imagina, caballero, en los tiempos de la dulzura de vivir? Cierto es que sólo es dulce porque ya ha dejado de serlo, pero cuan grato resulta reunir ahí nuestros sueños y darles de comer al pico en ese nido germánico, ah apenas germánico, veneciano de allende sin más. Llegan al primer trompetazo esos sueños nuestros, conocen el camino. Acuden como polluelos a meterse bajo la madre. Saben bien que ahí está la dulzura de vivir, si no es que lo creen contra viento y marea. Queremos pues creer que eran los tiempos de la dulzura de vivir y quizá lo eran en verdad, aquellos en que Giambattista Tiepolo de Venecia, es decir, un gigante, un hombre con la misma envergadura que Federico Barbarroja, sólo que en más pacífico, dedicaba tres años de su vida (tres años de la vida de Tiepolo, ¿quién no querría

verlos salir de su cubilete de dados?), dedicaba tres años, en lo más recóndito de Germania, en un techo encima de una escalera, a mostrar, o quizá a demostrar, cómo los cuatro continentes, las cuatro estaciones, las cinco religiones universales, el Dios trino que es uno, los Doce del Olimpo, las cuatro razas de hombres, todas las mujeres, todas las mercancías, todas las especies, sí, claro que sí: —el mundo—, cómo el mundo, pues, daba todo de lado para acudir desde los cuatro orientes a rendir pleitesía a Carlos Felipe de Greiffenclau, su soberano, que está pintado en pleno centro, en el punto de encuentro de los cuatro orientes como en el muelle en que desembarcan el flete universal, cuya imagen triunfal nos da de lleno al llegar al último peldaño, Carlos Felipe, soberano de los cuatro orientes, príncipe-obispo elector, torvo de rostro, ancho de cintura, estrecho de hombros, de edad imprecisa, de poder aún más impreciso, untado con versos latinos, de escarcela abierta de par en par y de costumbres un tanto disolutas pues, por lo demás, bajo su efigie y por los peldaños de Carrara, perseguía a bastonazos a un aprendiz de pintor que le quitaba a las mozas. Qué dulzura. Qué exactitud. Qué en su sitio están las cosas: bufonadas, claro, pero no mayor bufonada que este mundo. Y Tiepolo allá arriba reía y decía, blasfemando, que Dios es un perro. *Dio cane*, igual que blasfeman los venecianos, lo que, en este caso, era, claro está, hablar por hablar; porque acaso se le puede pedir a Dios algo más que contratos y presupuestos celestiales entre pintores de mucha estatura y príncipes enanos, aquéllos todos de colores y mitologías, éstos todos de cequíes —que quizá eran táleros en aquella Germania recóndita, o guineas—; pero los pintores, en las formas, rinden homenaje a los otros, a los nobles, con reverencia: los príncipes no necesitan ser grandes, no ejercen y disfrutan. *Dio cane*. ¿Se lo imagina, caballero? El príncipe-obispo abajo, retozando apoyado en el bastón, argumentando, rimando, airándose, dudando, lanzando una ojeada a su imagen en pintura, tranquilizándose; el francesito que tendrá un día la envergadura de Federico Barbarroja, que aún no la tiene, que por ahora hace rabiar al príncipe; todos los chiquillos ayudantes con sus botes de rosa, de azul, haciendo pinitos en las escaleras de mano y, entre ellos, Domenico Tiepolo, que tiene veinte años, que aprende la magia, que tendrá suerte y mérito en la magia; y el más niño, Lorenzo Tiepolo, su hermano, que tiene catorce años, que aprende la magia, que nunca podrá asimilar ni los vericuetos de ésta ni el camino real, que tendrá suerte en los barcos; y, por fin, el amplio gabán mozartiano, arrojado desde lo alto, encima de una estatua de Neumann y que le cubre la cabeza como la capucha de una cogulla azul oscuro, y Tiepolo allá arriba, que no enjuicia ni por un momento todo esto como nosotros hemos tomado la costumbre de enjuiciarlo, que no zanja en lo tocante a la falta de adecuación entre los hombres y los papeles que les corresponden, a la suerte y el mérito, al azar y a la verdad, y a saber qué más, pero que pinta. ¿Puede usted ponerle a un tiempo a la mente delante de la vista todo esto? Al mago azacanado con tareas de alta magia, ¿nos atrevemos a ponérselo ante la vista a la mente? ¿Y la alegría, la facilidad, la adecuación del cuerpo consigo mismo, de la mente con la mente? Tiepolo pintando al fresco en ese momento, en ese breve momento en el que el yeso se embebe, sin arrepentimientos, directamente y sin retoques, sin talantes pasajeros sino adecuado consigo mismo de pies a cabeza, exultante en ese breve momento irreversible, erguido en lo más alto de un andamio que se mueve, y quizá incluso tumbado de espaldas en los tablones mal cepillados de eso a lo que llaman un andamio volante, en una liviana barquilla colgada de unas cuerdas, la exigua barquilla del maestro, oscilante, encrespada, segura, con la nariz pegada al techo, con agujetas en los brazos, con el azul que gotea y le corre por la boca, y él repite continuamente el mismo gesto hacia un lado de la cabeza para apartar ese azul que le gotea de la barbilla hasta el cuello de la ropa, ¿puede ver eso? Y al paje que observa y se va dando por enterado, ¿lo ve? ¿Ve que Tiepolo siente ternura por él? Bueno, en el caso de que a Tiepolo le quedara tiempo para cosas de ésas.

Motivos había para la ternura.

Pues el paje estaba recién salido de las faldas de su madre, en el supuesto de que hubiera salido de ellas. Aún lo tenía impregnado aquella dulzura, aquella tela: como si lo hubieran tejido con las mallas de sus faldas. Le daban coherencia, voluntad y certidumbre, apetencia por las mujeres y por sí mismo, le daban ese cuerpo soñadoramente rubio que se le ve en el techo a la figura del paje, y que es desde luego un prototipo tomado del Veronés, no un retrato, no su retrato, pero al que, pese a todo, estoy seguro de que se parecía. Está en el colmo de la dicha, allá arriba, en el techo invariable: está metido en las faldas de su madre. Agacha la cabeza. Y no es el suelo, desde luego, lo que mira, sino, desplomadas a sus pies, las tres alnas de faldas de Beatriz de Borgoña, ese torrente tiepolino, esa cola azul huevo de pichón, henchida, que vive como carne azul, como carne de hielo, un pez grande, el paso de un ángel, un espejo mágico. Sí, era de la malla de esas faldas; y cuando a la malla se le fueron unos puntos, todo se fue detrás, la hermosura, la voluntad, la confianza, la apetencia por la mujer, aquel mundo: se convirtió en el otro, en el hermano

gemelo del zapatero Simón.

Así es como se les van los puntos a los hombres: y si los hombres fueran de tejido indesmallable, no contaríamos historias, ¿estamos?

Bien está, ya me doy cuenta de que, a mi vez, por mucha prisa que tenga por llegar de un salto al final, por empezar por el final, por conseguir que se tenga de pie esta historia de los Once sólo con la existencia innegable de los Once, ya me doy cuenta de que, antes de llegar al meollo del asunto, voy a tener que contar a grandes rasgos esa historia contada tan a menudo, ya que es efectivamente del mismo hombre de quien hablo.

2

Sabido es que nació en Combleux en 1730.

Cae muy cerca de Orleans, que está río arriba y cuyos campanarios se divisan; la bañan suavemente dos brazos del Loira. Tiene, claro está, por encima, esos cielos franceses, esos cielos de Poussin que éste pintó poco; y, de un campanario a otro, cuando se va siguiendo el terraplén a lo largo del río, esas islas, esos sauces, esos juncos en donde nos habría gustado escondernos de pequeños, y unas bandadas de aves que alzan el vuelo de súbito. Por el Loira iban barcos en aquel tiempo; y por esos barcos, y porque iban por donde iban nació el autor de *Los Once* a orillas del Loira. Su abuelo materno, un hugonote de poca fe que volvió al seno de Roma al revocarse el edicto de Nantes, un nuevo converso como se decía, era uno de esos contratistas de movimientos de tierras y obra gruesa de albañilería que, sin más ases en la manga que unos batallones de lemosines cuya condición y salario eran, poco más o menos, los de los negros de América, hicieron fortuna en las obras públicas de ríos y canales en época de Colbert y de Louvois. De esas obras públicas, de esos batallones de lemosines, de esos pocos hombres de enormes apetitos que se sacaban de la manga batallones de lemosines y los arrojaban a la tierra cenagosa del Loira con puño de hierro, crecieron, entre los juncos y los vuelos que remontaban las garzas, esos pueblos grandes que sustentan las esclusas, los puentes, los puestos de derechos de paso del Loira por todo el canal desde Orleans a Montargis, y que llevan nombres antiguos, Faye-aux-Loges, Chécy, Saint-Jean-le-Blanc, Combleux. Y así fue como él, el abuelo, se hizo rico con el surcar de las aguas en la misma época en que sus correligionarios también las surcaban, pero sin provecho alguno, en las galeras del rey; acabó teniendo el título pomposo de *Ingeniero de terraplenes y derechos de paso del Loira*, que creó Colbert. Así que el ingeniero, que allí había hecho fortuna, que era quizá un sentimental y que, en cualquier caso, era demasiado viejo para seguir estrujando con puño firme a aquellos pobres diablos lemosines suyos, el abuelo tomó casa y mujer allí, en la punta de aquel canal que había hecho a base de mucho y penoso jadeo de caballos percherones y de lemosines derrengados; bueno, que había hecho el señor de Louvois, pero al que él había contribuido en la última esclusa grande, aquí, en Combleux.

Se detuvo, con sesenta años cumplidos y con sus bolsones de escudos, bajo este cielo francés y se casó con una chiquilla de nobleza antigua y fortuna modesta, que se llamaba Juliette. De su unión nació, allá por 1710, Suzanne, la madre del pintor —nacida, pues, como batallones de lemosines renegridos, oscuros de piel, contrahechos, que se caían de las escalas de mano y se ahogaban en el barro, borrachos perdidos, degollándose entre sí el día del Señor, pero que, de todo ese barro, hicieron, como por arte de magia, oro para una tercera persona— y nacida también del tremendo apetito soberano, mago, que sobre esos cuerpos de barro alzó los elevados terraplenes, tan rectos, y las impecables esclusas; nacida, caballero, como si naciera a la vez de la imagen del cielo tranquilo en las aguas tranquilas del canal, la imagen única del cielo único, y de los cuerpos múltiples enterrados debajo y sin paz por toda la Eternidad, haciendo muecas por toda la Eternidad, con el cuchillo y con el insulto dicho en dialecto en los labios en el día del Señor; y nacida, por fin, de una muchacha friolera, hermosa pero anodina, de nobleza vieja de provincias, que no tenía más destino que esperar y, luego, recibir el placer y la semilla de un anciano que en nada creía ni nada respetaba o, más bien, sólo creyó y respetó el propósito de plantar esa semilla con placer intensísimo en un vientre blanco de sangre azul. No le sacó provecho en demasía; ni siquiera le dio tiempo a quedarse, de rebote, con el apellido de su mujer y conseguir que lo ennobleciera el señor de Louvois en la Superintendencia fluvial, pues murió casi enseguida. Poco importa: consiguió de la muchacha de sangre azul la satisfacción irrevocable, la huella exultante en forma de niña.

La criatura era más hermosa que el día, así se decía por entonces, con cutis de alabastro, mejillas bermejas, pupilas de iris, cabellos de oro, azucenas y rosas; lea usted los textos de aquellos tiempos, todas son así. Esa hija que parecía salida de las páginas de Casanova o de Sade, y no menos de las de Bernardin o de Jean-Jacques, creció, y la crio la muchacha friolera, que era una viuda joven y amedrentada; y la muchacha friolera, que no tenía más hijos, ni más horizonte ni más norte, que, pese a los bolsones de escudos del anciano, era una pobre que sólo podía llamar suya en este mundo a una niña, la viuda friolera la crio como ya se puede usted imaginar: la crio como si fuera en verdad de alabastro, o más bien de porcelana; como si en verdad tuviera la fragilidad y la caducidad de las rosas; pero también como si fuera la reina de este mundo, como si de esa condición regia fuera garante la caducidad, como a una princesa; y era madre amedrentada sin límites porque a una princesa no le queda más remedio, en la edad en que se le va rellenando la pechera del vestido, que dar con un huso con el que pincharse la mano y morir. Y, por descontado, en aquella hermosa casa de baja nobleza de Combleux, el palacio, como lo llaman ahora, pero que por entonces no era indudablemente más que una casa mediocre de nobleza mediocre, detrás de una escalinata y unos bojes, en donde habían tolerado un matrimonio plebeyo, la niña era una princesa de sangre, friolera y soñadora; pero, cuando asomaba las narices fuera del palacio, había diques y terraplenes con sus nudos de hierro, todo bien cimentado con cemento lemosino, sangre y barro, la obra mágica del padre.

Me pregunto, caballero, si tiene alguna utilidad, en realidad, contarle esto, estas historias de familia y estas nobles genealogías por las que tanto apego tiene esta época nuestra; si es preciso remontarse tanto en el tiempo, metiéndonos en esas pálidas existencias que no son, en resumidas cuentas, más que habladurías, causas hipotéticas, siendo así que tenemos ante la vista desde hace doscientos años la existencia indudable de *Los Once*, ese bloque formal de existencia, sin réplica posible, invariable, ese efecto macizo que prescinde por completo de causas y que podría igualmente prescindir de mi comentario. Son también sirenas, que cantan en Combleux, en estas orillas del Loira, entre bandadas de garzas que alzan el vuelo, de la misma forma que cantaban en Venecia y en Wurzburgo, sólo que más *mezzo voce*; y en el papel del maestro ya no está Tiepolo con sus espíritus del aire, sino un anciano feroz y sus batallones de calibanes lemosines. Nos llaman con todas sus fuerzas, *mezzo voce*. Giran por encima del río en la polea de las dragas y ahí nos quedamos, papando moscas, escuchando su canto circular como si lo que nos estuvieran desvelando fuera la historia del mundo, tan compleja. Golpean las arenas del Loira, cuentan historias con la misma naturalidad con que las lavanderas golpean la ropa con la paleta, trazan señales en el aire, las tiran al agua y las vuelven a lanzar, y ese ademán amplio y pleno de significados que hacen de pronto, mientras alza el vuelo una garza gris al ras de los juncos, ¿sabe usted leerlo? Las sirenas prefieren señales de aire al tangible bastidor y la tangible superficie pintada, de cuatro metros por tres, que llamamos *Los Once*. Quieren impedirme hablar de *Los Once*, me atraen el oído hacia ese barullo que meten al hacer la colada con la ropa vieja de las dos pobres mujeres muertas, que golpean en el Loira como las lavanderas golpean las sábanas con la paleta. Y muy listo será quien se les resista, caballero. Porque cuentan historias, caballero, y nosotros también.

A Suzanne se le rellenó la pechera del vestido y la reina niña y friolera se asustó casi tanto como su madre; sólo pensaban las dos en ese miedo, pero, para distraerse, se dedicaban a otras cosas, a esos pasatiempos clementes que se les concedían a las mujeres de entonces, labores de aguja en cañamazo y poesía; y dicen que casi no salían, fuere cual fuere la relativa fortuna de ambas, es decir, la del hugonote apóstata, y no porque fuesen tacañas ni ahorrativas en forma alguna, pero no sabían qué hacer con el oro, se habían limitado a invertirlo todo en viñas y en barcos cuando murió el viejo y dejaban que se lo administraran, que navegara, que floreciera, pues había entre ellas dos un tesoro muy otro, de entrega, de amor compartido y dichoso, pero asfixiante como lo son siempre los tesoros, que convocan a la pérdida con toda la fuerza de su brillo. Suzanne no salía casi, porque era de porcelana, a no ser con su madre, en las mañanas hermosas, a lo largo de los terraplenes, o para acudir a sosas reuniones orleanesas, un tanto anodinas, un tanto devotas, un tanto literarias, con clérigos nada brillantes y dulces anacreontes de provincias, aunque también con amigas risueñas, como son por doquier las amigas, que dejan asomar de verdad las azucenas y las rosas, al reír a carcajadas, en cualquier parte del mundo en que haya dos muchachas juntas. Porque tengo la seguridad de que, pese a cuanto he dicho, pese a la vida raquítica, a las reuniones anodinas, de los clérigos valetudinarios con tabaqueras de boj, del apocamiento de su madre y de su propio apocamiento, nacido del de su madre y al que se adecuaba lo mismo que se adecúa un gemelo a otro gemelo, lo mismo que uno de los senos que le estaban creciendo se adecuaba al otro, pese a todo eso

tengo la seguridad de que no se aburría en absoluto, de que era buena y alegre, de que era buena porque era alegre, de que le gustaban la escalinata modesta, la fortuna modesta, la vida modesta y plena, y la esperanza, que abrumaba como un cielo de primavera; porque era una reina: es decir, alguien a quien no le había fallado desde que nació el amor exclusivo, y cuando ha tenido uno algo así, puede suceder lo que sea, el cielo y la esperanza pueden desplomarse, puede uno perderse en mil bosques, ver mil veces cómo se le sale el corazón del pecho y cómo lo huellan, pero la alegría siempre está presente, por debajo; a la mínima llamada brincará; ahí se queda y espera, invencible, sólo eclipsada a veces, pero viva, eterna tal y como solía decirse cuando esa palabra quería decir algo. Así que, en lo que atañía a las azucenas y las rosas, lo que había era de la competencia de Bernardin de Saint-Pierre y de Rousseau; en lo demás, en lo que atañía a Sade, que era también algo así como una esperanza, una alegría más henchida que un cielo, lo que había era la sombra del anciano, que la madre no mencionaba, pero allí estaba la energía innegable de su puño con la apariencia de un canal navegable, el surco del deseo satisfecho ahondado en la tierra desde Orleans a Montargis.

Y así, cuando desde Combleux a Orleans, iban ambas del brazo por el terraplén a algún modesto salón literario, la joven tenía ante la vista el emblema del deseo y de su satisfacción, el canal con todo el cielo reflejado dentro; y, por debajo, los cimientos invisibles, es decir, dos generaciones de cavadores y de albañiles lemosines que tuvieron algo así como una vida antes de caerse de las escalas de mano o de encenagarse sin remisión en el Loira; algo así como alegrías en forma de damajuanas de casi vinagre y de navajas con seguro; algo así como una mujer a quien veían dos meses al año, de cada doce, en Lemosín, los dos meses de invierno negro, y cuyo cuerpo desnudo, bajo el vestido negro informe, nunca vieron; sólo a ciegas, en salas comunes que apestaban y en donde dormía la familia entera, le subieron las faldas con mucha discreción, en plena noche, la trajinaron y la preñaron; y de esa hazaña sacaron algo así como unos hijos destinados también, cuando les llegara la vez, a ser negros de América diez meses de cada doce (todo esto, caballero, tome nota, en aquella época de la dulzura de vivir, en el mismo instante en que Tiepolo, u otro, en lo más alto de un andamio, en lo más alto también de eso que antaño llamaban el Hombre, pintaba las cosas más hermosas y leves que nunca se hayan pintado, porque nada se consigue si no damos a cambio algo y Dios es un perro). Y no es que Suzanne pensara en realidad en todas esas cosas, que eran los cimientos de su existencia, esas cosas mediante las que, en cierto modo, había nacido; no es que se le vinieran directamente al pensamiento, de frente y de forma cristalina, como venían el amor de su madre, los senos que le estaban creciendo o esos poemas anacreónticos de los que gustaba la gente por entonces y que ella iba a oír a Orleans. Pero existían, y era como si lo supiera de nacimiento.

Existían tanto más cuanto que, entre aquellos anacreontes tímidos de provincias, estaba el hijo de un lemosín que se había salido milagrosamente de un brinco de los diez meses de negritud de cada doce.

Y no tan milagrosamente, a buen seguro: pues, sin gran riesgo de equivocarnos, podemos suponer que era algo que sucedía de vez en cuando desde el principio, desde que el cardenal-duque dispuso, más o menos a base de bastonazos, más o menos a base de monedas, la leva de batallones de lemosines para que construyeran mar adentro, frente a La Rochela, que entonces era como decir en alta mar, considerables obras de guerra, diques, babeles bien fraguadas con cemento lemosín, sangre y barro, en donde él, el cardenal-duque de Richelieu, de pie encima de los diques, por encima de los lemosines, con sus vestiduras de hierro y púrpura, pensaba que todos los hugonotes del mundo iban a ir a estrellarse allí y a morir para siempre, iban a salir de la Historia, que fue lo que, efectivamente, sucedió hasta cierto punto; así pues, desde que, tras este asunto de La Rochela, los lemosines le hubieron tomado gusto, como quien dice, a la albañilería o, en cualquier caso, se hubieron acostumbrado a ser negros fuera de Lemosín diez meses de cada doce, podemos suponer razonablemente que, desde el principio, en cada generación, era algo que acontecía en una proporción de uno de cada cien, de cada mil o de cada diez mil: sucedía que un lemosín se salía de un brinco de la fila, se fijaban en él un cardenal-duque, o la amante de éste, o su cochero, por esas prendas que el azar reparte con bastante equidad entre los hombres, incluso aunque sean lemosines, incluso en aquella terrible época de la dulzura de vivir; y que ese hombre escurría el bulto y se libraba, es decir, que no volvía a poner los pies en Lemosín y empezaba a vivir como un hombre, bueno, como suponía que deben vivir los hombres.

Y eso era lo que le había pasado a Corentin, el padre de aquel poeta joven.

Corentin el viejo, Corentin *la Marche* —vamos a llamarlo así puesto que era su mote de albañil, su sello de infamia o de nobleza, como se prefiera, y además no recuerdo el nombre de pila, si es que alguna vez lo tuvo—, llegado hacía quince años, día por día, de los bosques de La Marche, de donde lo sacó la mano del

hugonote apóstata, de la misma forma que la del cardenal que odiaba a los hugonotes sacó de allí a su abuelo, Corentin, decía, contaba quizá con esas virtudes, apostura, sutileza de la mente o nobleza del corazón, en que saben fijarse las amantes y los cocheros, y no sé quién se fijó en él, lo agarró por la piel del pescuezo y lo sacó del lote, pero sí sabemos que en 1725 tenía a las puertas de Orleans, cerca del puente de Les Tourelles, nada más cruzar el Loira, un comercio de vino de lo más floreciente y una fábrica de vinagre; y dicen las malas lenguas que no fue ni por mirada de amante ni por amistad de cochero por lo que fue floreciente ese comercio, sino por su mérito y su trabajo sin más y, en consecuencia, porque era más bribón, pues los éxitos sociales que se atribuyen sólo al mérito y al trabajo, tanto en aquel tiempo como es este nuestro, proceden de una bribonería mucho mayor de la que puede caber en las miradas de las amantes o el látigo de los cocheros. Sí, le debía esa modesta fortuna a su mérito, es decir, al puño de hierro que usaba contra sus propios compatriotas, los lemosines malditos, y con el que los estrujaba; se la debía a su honda ciencia, a lo que destacaba él en esa disciplina que consistía en saber de maravilla cortar, azucarar, aumentar con aguardiente de remolacha el contenido de esas damajuanas que les hacían a los lemosines las veces de viático, de eucaristía, de literatura y de duquesa desnuda y en el que los lemosines sabían tan bien humedecer las navajas y hacerlas florecer en el día del Señor; pues Dios es un perro y, cuando eres ínfimo, sólo creces pisando a otro más ínfimo. Hubo pues, cerca del Loira, esa oficina de venenos, esas retortas caseras y esos toneles bien a la sombra, en los que Corentin laboraba para aumentar el vino, para que creciera el volumen del aguapié, de la misma forma que los señores de Saint-Germain o de Cagliostro, por la misma época, en retortas apenas diferentes, laboraban para que creciera el oro; y era desde luego el oro lo que hacía crecer el lemosín, en última instancia, como sucede siempre en esas oficinas, como hizo al aire libre, con piedras y agua, el hugonote viejo y apóstata, y con el mismo cemento que Corentin, ese antiguo y eterno cemento lemosín, sangre y barro amasados con vino negro; como quizá laboró el propio Tiepolo, o iba a laborar, para que creciera el oro, con un invisible cemento lemosín, o en este caso bávaro o esclavón o piamontés, pues el de Carrara no quedaba más remedio que sacarlo del sitio, alzarlo, tallarlo, compaginar bien las juntas, enlucirlo a fresco para la gran alegría magistral, la alegre reversión del oro en techos de azur; pero en lo suyo, lo de Corentin, no había efectos visibles (pues decentemente no se puede llamar efecto visible a las cogorzas cruentas de los lemosines en el día del Señor), ni piedras grandes que pudieran verse bajo unos nudos de hierro, ni cielo cautivo que se reflejase entre las piedras grandes: lo que sí había estaba muy en la sombra detrás de los toneles, en un patio trasero apestoso, como cosa de topos.

En aquel patio trasero hubo una mujer de la que nada sabemos, a no ser que de ella nació Francois Corentin, a quien acabamos de ver, casi de ver, leyendo menudencias anacreónticas en un ateneo literario; pues aquel niño tenía muy buenas prendas, como su padre. Se le vieron ya de muy joven, junto con curiosidad e ingenio; y como sucede siempre con disposiciones tales, tanto en el siglo de hierro de la dulzura de vivir como en el nuestro, sin que nada haya cambiado ni pizca en esos asuntos, hecho por el que debemos congratularnos, enseguida llamó la atención y lo tomó de su mano quien debía hacerlo, es decir, a la sazón, algún buen padre jesuita u oratoriano; pasó por la buena férula y el buen aprendizaje, leyó en latín como usted y como yo y como nuestro Señor el Delfín de la Casa de Francia, y a los quince años tomó el hábito, con su cuellecito blanco, y la tonsura; bueno, la tonsura simbólica de aquellos tiempos de clérigos apuestos.

Le ruego, caballero, que se fije bien en esto: que saber latín cuando se es el Señor Delfín de la Casa de Francia o el hijo de Corentin la Marche no son una misma y única cosa; son incluso dos cosas diametralmente opuestas: pues cuando uno de ellos, el Delfín, lee en todas y cada una de las páginas, en todas las desinencias, en todos los hemistiquios, una gloriosa ratificación de lo que es y de lo que debe ser, que es algo a lo que él pertenece personalmente, y, a mayor abundamiento, al alzar la vista entre dos hemistiquios, ve por la ventana de las Tullerías el gran surtidor del estanque grande y, detrás del estanque grande, montada en los caballos de Marly, la Fama con su trompeta, el otro, en cambio, Francois Corentin, que alza la cabeza hacia unos toneles y tierra de sótano empapada de vino, el otro ve a la vez en esas mismas desinencias, en esas mismas frases que caen por su propio peso y trompetean, el triunfo magistral de lo que es y la negación de su propia persona, que no es; ve en ello que lo que es, incluso, y sobre todo, si es de hermosa apariencia, lo aplasta igual que aplastamos a un topo con el talón.

De eso, caballero —y también del hecho de que Corentin padre no sabía leer, por supuesto, y además apenas si sabía hablar, y sólo en dialecto, y destacaba únicamente en la sabia mezcla de vinos violáceos y alcoholes blancos, y del hecho de que su presencia y su vida eran de por sí, para quien lea a Virgilio, una vergüenza inexpiable (lo que, claro está, cuando leemos a Virgilio, cuando lo leemos de verdad con el

corazón, y no de la forma desnortada de un colegial lemosín, es un solecismo inexpiable, pero ésa es otra historia), y del hecho de que, privado de lengua, el padre también lo estaba de eso que llamamos ingenio, y del hecho de que, además, si se le hubiera ocurrido tener ingenio y blasfemar él también diciendo que Dios es un perro, el resultado no habría sido *Dieu est un chien*, sino algo informe que podría transcribirse más o menos como sigue: *Diàu ei ùn tchi*, algo así como un estornudo—, de eso se deriva todo lo demás, todo cuanto nos interesa: la curiosidad intelectual, la voluntad, la enconada avidez literaria y, por último, la impecable conversión del insulto dicho en dialecto en amables sonetos anacreónticos; la faca lemosina oculta por completo en ramos de flores versificables; y, con todas las prendas dichas y el cuellecito blanco de joven aprendiz de clérigo, la costumbre de frecuentar a los dieciocho años el anodino salón literario de Orleans, cerca de la puerta de Bourgogne, en ese salón, cuando leía sus versos, todos aquellos clérigos buenazos de tabaquera de boj asentían con la cabeza, sacaban el buche y no querían ver la faca; y por fin, en ese mismo salón, el encuentro inevitable con Suzanne, quien, como ya sabe usted, gustaba, a su manera distraída, del anacreontismo, quien también, ya se lo imagina, gustaba del deseo por culpa de esas diez leguas de deseo satisfecho visibles desde Orleans hasta Montargis, y quien, ya se lo imagina en no menor grado, se prendó frioleramente aunque por completo del anacreonte lemosín. Pues, curiosamente, esa indignidad secreta, ese poder de renuncia que llevaba en sí Francois Corentin y disimulaba bajo el cuellecito blanco, esa impresión de ser un topo y de que hay que ocultarlo a toda costa bajo las plumas que fuere, de águila o de pavo real, o de paloma, esa carga, ese desgarramiento lo vuelve a uno ferviente, ardiente y apuesto ante los ojos de las mujeres.

Él fue quien se llevó, pues, y en cierto modo se las merecía, las azucenas y las rosas.

Se llevó, de paso, la paternidad de Francois-Élie Corentin, el Tiepolo del Terror, que hete aquí que pintó *Los Once*.

3

¿Los ve, caballero? A los once, a todos ellos, de izquierda a derecha: Billaud, Carnot, Prieur, Prieur, Couthon, Robespierre, Collot, Barére, Lindet, Saint-Just, Saint-André. Invariables y erguidos. Los Comisarios. El Gran Comité del Gran Terror. Cuatro metros coma treinta por tres, algo menos de tres. El cuadro de ventoso. El cuadro tan improbable, que tenía cuanto era preciso para no ser, que fácilmente habría podido, habría debido, no ser, tanto que quien se queda a pie firme delante de él se echa a temblar por si no hubiera sido y calibra la suerte extraordinaria de la Historia y de la de Corentin. Temblamos como si fuéramos nosotros quienes estuviéramos en el bolsillo de la suerte. El cuadro, que pintó la mano de la Providencia, tal y como hubieran dicho cien años antes, tal y como lo decía también Robespierre en casa de su patrona, la señora Duplay, como si hubiera estado en Port-Royal. El cuadro hecho de hombres en aquella época en que los cuadros estaban hechos de Virtudes. El sencillísimo cuadro sin sombra de complicación abstracta alguna. El cuadro que encargaron en un arrebato, y quizá borrachos, los exaltados de la Casa de la Villa, la Comuna, los feroces hijos de altas picas, los tribunos lemosines, el cuadro, que Robespierre no quería por nada del mundo, que tampoco querían los otros, que no querían quizá diez de once (*¿Somos acaso unos tiranos para que idolatren nuestras Imágenes en el aborrecido palacio de los tiranos?*), pero que se encargó y se pagó y se hizo. Porque el propio Robespierre le tenía miedo a la Casa de la Villa; porque la Historia lleva en el cinturón un bolsillo de suerte, una bolsa especial para la soldada de las cosas imposibles. ¿Los ve? Cuesta abarcarlos a todos a la vez ahora, de una sola mirada, con esos reflejos en el cristal tras el que los han colocado en el Louvre. A prueba de balas, a prueba de los alientos de los diez mil hombres de la tierra entera que los ven a diario. Pero ahí están. Invariables y erguidos.

Y he aquí a su autor.

Baja corriendo la escalinata de la casa de Combleux, el palacio; le flotan los bucles rubios y se oye dentro la voz límpida de su madre que lo llama, que ya se está preocupando al no verlo metido en sus faldas. ¡Tesoro mío! Hace un día espléndido y él es hermoso como el día, como una chica, ríe y aún no tiene diez años. Dios mío, es efectivamente él, ese que tendrá la jeta del zapatero Simón y a quien Diderot llamará por chanza el cocodrilo viejo de Francois-Elie. Ay, es ese mismo. Ahí está la madre, ya en la escalinata con sus faldas enormes, el abultado tontillo, como leemos en *Manon Lescaut*, o el vestido suelto que vemos en Watteau: aún más hermosa que antes, la encarnación de lo rubio, el florecimiento de las rubias, las manos de pan rubio. Y, tres pasos por detrás, la abuela, friolera, enamorada, rubia, que parece ahora muy bajita porque, a fuerza de latirle el corazón, se ha encorvado un tanto. El niño corre hacia el Loira, hacia el canal, y ellas corren detrás sujetándose con ambas manos el abultado tontillo, qué divertidas resultan y qué gracia le hacen al niño. Cómo le gusta hacerles perder el resuello, y qué exasperantes le resultan a la vez, y qué desdichado se siente también de que le guste que sufran. No veo al padre.

Sabido es que la mayor parte del tiempo Francois Corentin no estaba. A los mil biógrafos en quienes me inspiro libremente les cuesta mucho hacerlo comparecer en Combleux; y no me atrevo a inspirarme en los buenos hacedores de novelas que nos lo muestran con peluca y medias blancas, sustrayendo unas cuantas horas al niño del amor Voraz de las mujeres, llevándolo de la mano y alejándose con él, bajo los sauces, camino de Chécy, nombrándole los árboles, los barcos, los autores; nombrándole las leyes entre las que retozan el Ser Mayor y sus criaturas; la mecánica del vuelo de los cuerpos celestes y la caída apasionada de los cuerpos graves, que son, inexplicable, pero admirablemente, la misma ley; devanándole todo el hilo blanco del pensamiento de su siglo. No me atrevo a inspirarme en esos buenos novelistas que quieren hacer de Corentin un pintor filósofo a quien educó su padre. Pues se vieron poco, en verdad; y, alejado de los

pensamientos de hilo blanco, el niño vivió entre dos mujeres que se lo comían de amor.

Ya está usted al tanto: el padre, aquel joven poeta de Iglesia, se sacudió para casarse la tutela de la Iglesia, como sucedía con frecuencia a la sazón; para casarse, porque la muchacha era guapa y rica; y porque, como él no era de esos clérigos con beneficio eclesiástico y partícula nobiliaria, que eran por entonces los amos del mundo y, consecuentemente, de las mujeres, sino un lemosín extraviado bajo el hábito y con un buen paso en lo referido a la fortuna, pero sin más, para gozar de una muchacha tenía que casarse con ella. Así que para casarse dejó plantada a la Iglesia; pero también para ejercer a tiempo completo el oficio de hombre o, más bien, eso que era, en la mente bizantina de un lemosín disfrazado, oficio de hombre. Las letras, caballero. Porque era la época en que la creencia literaria estaba empezando a desbancar a la otra creencia, a la grande y antigua, a dejarla relegada a su limitado momento histórico y a su limitado espacio, el reinado de Tiberio, los olivares del Jordán, y a asegurar que era en el espacio que le era propio, las páginas de las novelas y los pies forzados anacreónticos, donde lo universal se dignaba aparecerse. Dios cambiaba de nido, como si dijéramos. Y Francois Corentin fue uno de los primeros en caer en la cuenta; quiero decir que pertenecía a las primeras generaciones de hombres que cayeron en la cuenta, no con el intelecto, no, ni por malicia o cálculo, sino con el corazón, que cree que no calcula, por más que fueran sus arrebatos más calculadores que el sentido común iletrado de mil comerciantes en vinos, viejos y bribones. Se contaba Francois Corentin entre esos escritores que estaban empezando a decir, y seguramente a pensar, que el escritor valía para algo, que no era lo que hasta entonces habían creído; que no era esa superfluidad exquisita para uso de los Grandes, esa frivolidad sonora, galante, épica, para que se la sacara un rey de la manga y la exhibiera ante jóvenes más o menos vestidas, en Saint-Cyr o en el Parque de los Ciervos; que no era un castrado ni un saltimbanqui; que no era un objeto hermoso engarzado en la corona de los príncipes; que no era una mujerzuela, ni un chambelán del verbo, ni un comisionado de festejos; nada de todo lo dicho, sino una inteligencia, un aglomerado potente de sensibilidad y de razón que había que incorporar a la masa humana para que fermentase; un multiplicador del hombre, un poder de crecimiento del hombre, igual que las retortas lo son del oro y los alambiques del vino; una máquina poderosa para incrementar la dicha de los hombres. Ese empujoncito tiene por nombre los escritores de las Luces, usted lo ha dicho, caballero. Y es cierto que estaban del lado de la luz, incluso y sobre todo si tenían la dolorosa certidumbre de ser un topo que asoma la nariz desde el patio de un sótano, pues, fueren cuales fueren la ilusión o la impostura fundadora, el trucaje para meter a Dios en el nido que le estaban preparando sus páginas, el apetito lemosín que los mantenía en pie, fueron, a su modo, la sal de la tierra. A su modo fueron esa levadura que querían ser: porque ese apetito lemosín habían conseguido transmutarlo en lo hondo de sí mismos, como por arte de magia, pero de forma muy verídica, en generosidad.

A eso perteneció, pues, Corentin: a las Luces, a la sal de la tierra, a ese gran apetito convertido en apetito de dar. Y, para salirse de la Iglesia, para abrazar a Suzanne, alegó de buena fe eso que se estaba empezando a llamar laicamente una vocación. La palabra, en este mundo, y muy en particular la palabra escrita, lo aplastaba: por eso abrazó un estado en el que el poder de la palabra fuera más eficaz, más absoluto quizá, que en los de pedagogo o clérigo a los que lo destinaban: el de hombre de letras. Y los hombres de letras eran de París. Así que no bien gozó de la muchacha, no bien la gratificó con ese hijo, con ese tesoro de bucles rubios que baja corriendo la escalinata, se fue a donde lo llamaba su estado, a París.

Con el dinero de Suzanne, el del hugonote apóstata: pues el comerciante en vinos no había muerto y seguía con la mano cerrada sobre los escudos. Y el dinero de Suzanne, las viñas y los barcos, se lo comió; lo derrochó lejos de Suzanne, en pies forzados anacreónticos; igual que el alma de Suzanne, igual que su cuerpo desatendido.

Con un nombre nuevo también. Se dio a sí mismo esa partícula nobiliaria falsa que era por entonces moneda corriente en las letras, que no era en realidad afectación, sino urbanidad, algo así como empolvarse o llevar peluca cuando los demás lo hacen, una forma de quitarse el sombrero para saludar, de volvérselo a poner cuando se habla. Así que se hizo, con lo que tenía a mano, un nombre nuevo; y, para esa elección, no puedo por menos de pensar que calcó un tanto a su suegro, el viejo apóstata quien, por bravata o por gusto por las bromas, no se deshizo del nombre hugonote cuando volvió a convertirse y, rico en tiempos de Louvois, siendo así que la mayoría de quienes se habían llamado Elie no gastaban ya nombre en las galeras del rey, persistió en llamarse Elie y en que lo respetasen con ese nombre. Quizá con amargura, quizá con orgullo y desafío, Corentin convirtió el mote del antiguo albañil, su padre, en título de nobleza e ingresó en las letras con el nombre de Corentin *de la Marche*. Sabemos bien, ay, que ese apellido se halla en el abismo, que el que hay en la etiquetita del Louvre, que podemos leer apenas y con grandes dificultades si nos

inclinamos, pero que sustenta a *Los Once*, es el otro, el sencillo, la huella menuda y funcional, sin florituras, sin peluca blanca ni medias blancas: Francois-Elie Corentin, Corentin a secas.

Sí, todo eso, el dinero, el apellido, París, fue en vano; en la mano del tiempo, Francois Corentin de la Marche estaba demasiado cerca de un albañil viejo e iletrado: la cadena de las generaciones estaba demasiado prieta y lo estranguló. Tenía el talón del mundo, en alto, encima precisamente de su hocico de topo; por más que opinase sanamente acerca de las letras, no pudo ejercerlas de forma destacada. Las letras, en esta historia, no tienen más razón de ser que echarle una mano a la vocación del que sí destacó, no en las letras, pero como si lo fueran, el hijo, el pintor, y desesperar a dos mujeres enamoradas del amor.

Corentin fue el hijo de un hombre que eligió las letras, que se lo sacrificó todo, y a quien las letras destruyeron. Un hombre a quien las letras le dieron, por turnos, esperanza, maldad y vergüenza. Porque si bien puede acontecer que los lemosines elijan las letras, las letras, por lo que a ellas se refiere, no eligen a los lemosines.

¿En qué piensa, caballero, delante de ese cristal tan grande, de ese reflejo tras el que hay figuras en pie que miran en su dirección? Usted es de los que leen, caballero, es de las Luces también a su manera y, por consiguiente, conoce algo a esos hombres de detrás del cristal, le hablaron de ellos en el colegio y en los libros; y, además, inmediatamente antes de entrar en la sala cuadrada del primer piso de este pabellón de Flora en donde están *Los Once* y ningún cuadro más, anduvo meditando en la antesalita explicativa en cuyas paredes hay gráficos, recordatorios, reproducciones, detalles aumentados, informaciones biográficas de los hombres de detrás del cristal; leyó la larguísima parrafada acerca de Francois-Elie Corentin, la parrafada que ocupa por completo la pared de la derecha según se entra y, en ella, el escueto recuadro que se refiere a Francois Corentin de la Marche, su padre; así que quizá lo que esté pensando es: hay detrás del cristal once apariencias de Corentin de la Marche. Once veces Corentin de la Marche. Once veces el padre y su vocación, su coartada. Once veces la mano de pluma, el autor; pero el autor inseguro, extraviado, lemosín. Retoños extraviados de la literatura una e indivisible, todos ellos: porque amaban la fama, la idea de la fama, más que cualquier otra cosa; da fe de ello su presencia tras el cristal; y la fama pura, en aquel tiempo igual que en los demás, le llegaba a uno de la literatura, que era oficio de hombre. Tome una a una a esas figuras en pie, esas figuras que, desde luego habrían preferido invariablemente alzarse cara a la Historia en tanto en cuanto autores mejor que comisarios, como figura de Homero mejor que como esa figura de un Licurgo cruzado con Alcibíades que ya sabemos: pero que están en pie pese a todo y flagrantes por mediación de ese rodeo inesperado. Y quizá los sorprende que la fama les haya llegado de esa manera indirecta; los sorprende que el oficio de hombre sea comisario, y no autor.

Así pues, de izquierda a derecha, los autores, once en número: Billaud-Varennes, anteriormente De Varennes de la misma forma que Corentin era De la Marche, a quien los *sans-culottes* llamaban el Pelirrojo de Arcadia, por el pelo zanahoria y el gusto que tenía por Anacreonte, Billaud, que hizo *Morgan*, ópera, y *Polícrates*, ópera, quien, con la peluca pelirroja calada, en el Louvre, es quizá consciente también de haber hecho, al arrancar en sus comienzos de menor importancia en La Rochela, *Una mujer de las que ya no quedan*, comedia; sí, con la peluca de fuego calada en el Louvre en lo que piensa es en esa comedia ligera, son esos versos festivos los que se dice: y, una vez más, tras esa figura tan seria, lo tiene estupefacto que esas obras no tuvieran la mínima repercusión, que cayeran, sin más intermediario, de su mano al abismo. Venga, caballero, siga: Carnot, que fue del ateneo poético de los *Rosati* de Arras con Robespierre y, en esa concurrencia de poetas jóvenes en los *Rosati*, empezó a querer y a odiar a Robespierre; que halló la primera celebridad en unas églogas a Baco, a Liber, a Pomona, los dioses menores romanos; cuya vocación real no era ensangrentar Europa, desmenuzar a cañonazos los abetales del Norte ni los robledales de los boscajes, poner a los generales de catorce ejércitos ante la sencillísima alternativa de la victoria o la cuchilla de la guillotina, sino pasear por las tardes, en verano, por anchurosos jardines bajo el frescor de las hojas, llevando debajo del brazo una libretita y congregar en ella a los seres del frescor, Baco y Liber, para que Baco y Liber dejen consagrada en la lengua de los dioses y en la libretita la inmortalidad de Carnot; a quien conocemos por todo lo otro, la cuchilla, el cañón, no por Liber. Bajo el mismo reflejo del cristal, junto a Carnot, Prieur, oficial y poeta elegiaco sin audiencia en Macón; y Prieur, el otro, abogado y poeta épico sin audiencia en Châlons. Luego, la refulgencia amarilla, la silla, que nunca escribió nada. En pleno centro de la refulgencia amarilla, Couthon, de quien nos queda un drama rebosante de sensibilidad y de lágrimas (ya se le ha olvidado el título, caballero, y eso que lo leyó en la antesalita), lágrimas y sensibilidad que prodigaba en vano en la negra ciudad de Clermont, en Auvernia, para unos públicos de basalto: en esa silla suya amarillo limón, en el Louvre, en el corazón del cuadro, en esa silla suya de paralítico, citrina, sulfurosa,

solar, con lágrimas vuelve a contarse la caída negra de su drama, entre desprendimientos basálticos. Robespierre, a quien no se comenta. Collot, ay, caballero, Collot, a quien podríamos estar comentando hasta mañana, que era De Herbois de la misma forma que Corentin era De la Marche; que fue hombre de teatro, cómico, dramaturgo, algo así como un segundo Moliere; que escribió cincuenta obras que se vendían bien y se representaban bien (pero se le caían directamente de la mano al abismo), entre las que estaba *Nostradamus*; que bebía por cuatro para que llegara el verbo y no darse del todo cuenta de que el verbo se le caía derecho de la mano al abismo; que tradujo a Shakespeare y lo interpretó vestido de época en un escenario exiguo antes de interpretarlo de verdad en el escenario del universo, es decir en Lyón, en noviembre, en la llanura de Les Brotteaux en donde, por orden suya, traían ante fosas abiertas a hombres atados de diez en diez, de cien en cien, y a diez metros de esos hombres estaban las bocas de los cañones cargados de metralla, nueve cañones de marina traídos desde Tolón por el río, nueve cañoneros en posición de firmes y con la mecha encendida, en noviembre, y Collot allí estaba, no con fresa isabelina, sino con el sombrero *a la nación*, la faja *a la nación*, de pie, shakespeariano, melancólico, desencajado, lemosín, quizá borracho, con el brazo alzado y el sable al final de brazo, como una batuta de *maestro*, para dar la señal de fuego, y cuando Collot bajaba el brazo el mundo desaparecía en provecho de la conmoción de nueve cañones de marina: y que eso es una cosa más recia, caballero, más recia y embriagadora y quizá más literaria incluso que todas las frases de los diálogos de Shakespeare, lo nota uno en lo íntimo del corazón, digan lo que digan; Collot, pues, buen shakespeariano, como quedó demostrado de sobra cuando representó *Macbeth* en la llanura de Les Brotteaux; y que seguramente, en el Louvre, embutido en el cuello abierto, la levita negra de triple cuello, la camisa blanca de cuello doble abierto y, por encima de todo eso, el capote negro implacable como el manto de la Reina de la Noche en Mozart, piensa para toda la eternidad en ese estupendo papel protagonista. Y los demás, para terminar con esto: Barére, en los tiempos en que era Barére de Vieuzac (de la misma forma que Corentin era De la Marche), escribió un *Elogio de Luis XVI* que era quizá la obra de su vida y coronaron con una espiga en los Juegos Florales de Toulouse, es decir, un premio de consolación, un accésit (¿se lo imagina, caballero, un accésit por la obra de su vida?); tenía a su cargo las Artes en el Comité y hubo quien le dio el nombre maravilloso de Anacreonte de la guillotina. Lindet, que mantuvo una correspondencia literaria. Saint-Just, que escribió *Organt*, poema de mil versos. A los dieciocho años. Un Rimbaud *a la nación*. Y Saint-André, Jean Bon Saint-André, de quien no recuerdo ninguna ambición literaria, pues es menester que la excepción confirme la regla.

Ah, caballero, todo esto —el hecho de que sean autores, es decir hombres de las Luces, máquinas poderosas para incrementar la dicha de los hombres al tiempo que incrementan la propia fama, pero autores de hechura lemosina, poderosas máquinas averiadas, viudos de la gloria literaria, y a saber qué más —, todo esto entra en las competencias de la antesalita; todo eso viene en los recordatorios: no se ve en el cuadro. Porque es un cuadro bueno. Nada de plumas de oca ni de musas, nada de frentes meditabundas, nada de interioridad intempestiva. Pero yo gusto de creer que Corentin puso aquí a su padre once veces, al igual que puso once veces, diversa y milagrosamente, todo cuanto había en su vida, su amor y su maldición, su perdón. Y, por supuesto, puso también once veces la revancha irreal de su padre, la derrota real de su padre, de pie.

Es curioso, caballero: puso la figura de su padre bajo la forma de los once asesinos del rey, del Padre de la nación, los once *parricidas*, como llamaban a la sazón a los asesinos de reyes.

Fíjese en cómo cambian los reflejos en el cristal cuando uno cambia algo de sitio. Con qué claridad veo la levita negra de Couthon, de pronto, en su silla de oro ácido. No, oro no, azufre, el oro es para Saint-Just. Y, si doy un par de pasos, qué lujo en los flecos españoles de la faja tricolor del representante Saint-André, en el otro extremo. Dos pasos más y todo está oscuro. ¿Qué miran ahí debajo, caballero? ¿Qué revancha? ¿Qué derrota?

4

Combleux, caballero.

¿No conoce Combleux? En Combleux todo es claridad. Es la infancia. Es mucho antes de *Los Once*, mucho antes del gran cuadro de sombra en donde la claridad, pieza por pieza, está enterrada; mucho antes de que el oro, el azufre, el azul, el blanco, el rojo de los colores trinos de la República una e indivisible bailasen en lo negro, se alzasen sosegadamente contra el fondo de la noche. En Combleux es de día. Están el río, el cielo, el verano. Falta mucho para ventoso. Es a Combleux adonde hay que volver para ver bien al niño; y para ver bien a las dos mujeres, con amplias faldas claras, que se doblegan apasionadamente hacia él.

Sabido es lo que decía de ellas, a su modo volteriano, Francois-Elie, mucho más adelante, cuando no eran ya sino cenizas: *Me mataron a amor, pero se lo devolví con creces*. Y es que la malla estaba tejida con punto prieto, caballero: la malla de sus faldas. Y hubo que meterles la cizalla. Meter, cortar, seccionar, hacer sufrir y sufrir.

Pero eso era para más adelante, cuando, por ejemplo, regresó por última vez a Combleux, en el año 1784, cuando La Pompe de Frimont le pregunta en una carta si se ha acordado de llevarse «el capote grande, blanco tirando a gris y el sombrero de tres picos del mismo color» (y, ahí dentro, lo que no menciona La Pompe, la caricatura volteriana, la jeta torva del zapatero Simón), «porque el invierno está de heladas»; cuando La Pompe de Frimont le ruega también que acabe si es posible antes de la primavera esa interminable *Sibila de Cumas* que él, La Pompe, tanto ansia tener; sí, en el invierno de 1784, cuando regresó aquí por última vez que sepamos y pintó para el ya citado La Pompe esa magna serie de *Las Sibilas* que todo el mundo coincide en considerar su obra maestra anterior a *Los Once*. Sabido es que aquel invierno, mientras pintaba o no pintaba, dudando como solía, aplazándolo todo sin mesura, caminó con frecuencia a lo largo del Loira apresado en el hielo. Y —cuando le hablo a usted de él, un niño rubio metido entre faldas — no puedo por menos de ver, como en un reflejo en sobreimpresión, al viejo cocodrilo del capote gris vagabundeando despacio por los diques bajo el cielo sucio de marzo, embarrándose las medias blancas, echándose sobre los ojos ese sombrero claro que azota la lluvia de marzo. Alza la cabeza de vez en cuando, vuelve a escudriñar ese cielo, ese suelo; y, si vuelvo los ojos hacia los objetos que mira, veo lluvia sobre el mundo; veo las gabarras represadas y, entre ellas, más alta, femenina, panzuda, esa enorme gabarra de Nantes, varada desde noviembre de 1783 frente a Chécy, caída sobre la regala de popa, la gabarra extenuada que, antes de que la dejaran para el transporte de sal por el Loira, hizo veinte veces las Américas, la *triangular*, que en la cucúrbita de sus calas incrementó el oro con carne negra bien apretada y sacudida, cocida, la *madera de ébano*, la *moneda de Indias*, como solía decirse, la carne desdichada transmutada para algunos en oro puro, en mesas de cien cubiertos bajo los castaños de Indias, en bailes, en criollas que gorjeaban metidas en los abultados tontillos; veo ese prodigioso alambique que rezuma agua deshacerse en tablones podridos bajo dos o tres cornejas. Veo los sauces desnudos de marzo y los vuelos de garzas; puedo ver también, bajo los sombreros desfondados, a los pordioseros que rondaban entonces por las esclusas y los puestos de derechos de paso, esperando durante días que los contratara el patrón de una gabarra por un trago de vino y un trozo de pan, esos a los que llamaban *los hombres de la punta del puente*, los de la parte más baja de la escala, esos que acabarán por bascular y andan ahora mismo, rabiosos por el hielo y la represa, sombríos, basculando; los veo llorar de hambre desplomados en los altos terraplenes invariables y rectos, el corsé de piedras duras, el corsé del deseo que no varía bajo las variaciones del agua; todo lo pintoresco y lo pictórico, el flete universal del que salen los cuadros hermosos, lo veo, como Tiepolo, como

Fragonard o Robert, como Corentin, como un pintor o un paseante desocupado. Pero no puedo ver con la misma claridad con que Corentin los ve al recordarlos, porque no conocí vivos, vivas, a esos dos espectros rubios de abultadas faldas, cuya sombra dispersa entre la lluvia que cae sobre el mundo mira Corentin. Y es posible que le corran entonces lágrimas al cocodrilo.

Llora por su imperio perdido: por el reinado en Combleux de un niño sobre dos mujeres, es decir, sobre el mundo. Pues dos mujeres prosternadas a ambos lados de uno son el mundo. Y, en lo que a mí respecta, no creo, al conocerlo un poco por mi veterano trato con *Los Once*, no creo, digo, que sufriera de niño por la ausencia de su padre como se ha dicho tantas veces; no, que el padre se fuera, perder al padre, no le supuso sufrimiento, sino un tremendo alivio, una corona inesperada; pues el padre era el rival (y por supuesto, me contesta usted, había otra rivalidad, más difusa, más antigua, más espectral, aunque más visible: esa que, en hermosas extensiones de agua que domeñaba el corsé de piedras duras, se prolongaba impecablemente desde Orleans a Montargis; la marca infame de aquel que destacaba en meandros de hidráulica, el viejo rey hugonote, el abuelo; pero el abuelo tenía la suprema elegancia de ser un rival muerto, uno de esos que se transforman muy alquímicamente en modelos). El padre era el único rival notable, y vivo, el que habla en presencia de uno y es de otra opinión; y, tras eclipsarse ese rival, tras convertirse con un toque de varita mágica en una sombra a la que mencionaban con compungimiento y reprobación, él, Francois-Élie, dispuso por completo a su gusto —o casi— de los dos vestidos cuyo único norte era él.

Es algo exorbitante, caballero: quien no ha conocido algo así no sabe lo que es el placer de vivir. No tiene la menor idea de qué es un reinado, es decir, la merced de tener a disposición de uno y bajo su dependencia no imaginaciones o fantasmas, o, lo que viene a ser lo mismo, cuerpos de esclavos forzados, como nos pasa a todos, sino almas vivas en cuerpos vivos, una merced, en verdad, conseguida sin violencia alguna, sin esfuerzo ni dificultad, por la sola virtud del Espíritu Santo o por la virtud más maquínica de uno de esos *diktats* celestiales que aquella época idolatraba, la gravitación universal, la caída de los graves… Sí, todo eso, de conformidad con un decreto que el Altísimo, o el Gran Arquitecto, había adecuado especialmente para uso suyo, todo, Suzanne, Juliette, los latidos de sus corazones, sus manos, sus vestidos, y todos los objetos incluidos entre sus dos corazones, sus manos y sus vestidos, el mundo entero, pues, caía hacia él, era suyo.

¡Francoizélie!

Así lo llamaban, y así es como lo llaman según bajan corriendo la breve escalinata. Todavía son ricas, todo el dinero del viejo no se lo ha tragado aún la desafortunada tarea literaria, la zanganería poética de Francois Corentin de la Marche; sus barcos van y vienen y hay frutos en sus viñas; y tiene que notarse, así que llevan tontillos muy abultados y quizá incluso —al menos la joven, Suzanne— uno de esos vestidos de faya a los que llamaban *chillones* por el ruido que hacían cuando un par de piernas se estiraban dentro de ellos: un *chillón* de color de oro que se despliega en pos de él, se le viene encima, lo llama tesoro suyo mientras, cruzando gladiolos y rosas abiertas, va a carrera tendida por el jardín hacia el canal. Es el corazón del verano, es la felicidad: dos corazones amedrentados en unas faldas de faya que giran alrededor de uno en un ballet tan riguroso como la mecánica celestial, que le ruegan a uno que no se aparte de ellas. Y es quizá ahí, en julio, con gritos de mujeres y gladiolos, donde puedo colocar el marco de una de esas anécdotas que todos sabemos, que aparecen en todas las biografías escritas de Corentin, las amables y las serias, tanto en los recordatorios que se miran sobre la marcha en el Louvre cuanto en los estudios eruditos, y que también podrían encajar en ese puñado de pintores que el gentío eligió a saber por qué y se metieron de un brinco en la leyenda mientras los demás se quedaban en la orilla, pintores sin más; y ellos son más que pintores, Giotto, Leonardo, Rembrandt, Corentin, Goya, Vincent Van Gogh; parecen más que pintores, son más de lo que fueron. Así que es quizá ese día, cuando el niño, bajando a zancadas la cuesta del jardín, deja atrás los bojes, cruza a todo correr el camino de sirga y el impulso lo lleva hasta la parte de arriba del terraplén, donde se para en seco, porque lo que hay debajo es el agua, debería ser el agua: pero hoy, con todas las compuertas abiertas y todos los cuencos de las esclusas sin pernos, el canal está en seco desde Chécy hasta Saint-Jean. Se ha ido el agua, se ha muerto el agua. Y, en el barro del canal, en las arenas empapadas del Loira, unos caballos con carretas y batallones de lemosines con cuévanos acarrean barro hacia la orilla: porque resulta que los canales, esas amplias extensiones de agua tranquila, se van atascando poco a poco y hay que mondarlos de vez en cuando. De ahí se alza, bajo julio, un olor a hervor de vida y a carpa pasada que es el olor de la muerte.

El niño, parado, lo contempla todo con gran interés, a los lemosines negros, el barro, el olor negro; casi ni se acuerda ya de meterles miedo a las dos mujeres que tiene a su disposición. Aquí llegan, junto a él,

recuperan el aliento, ríen y riñen un poco, lo tocan; la falla cruje pegada a él. Si las mirase, vería que su madre también lo mira todo con gran interés, dilatando los ojos, abriendo las ventanas de la nariz al olor negro: alta, guapa, formal y piadosa, pero sin hombre desde que se fue el poeta, y con las ventanas de la nariz apasionadamente abiertas al olor negro. Francois-Élie, sin mirarla, pregunta qué hace ahí esa gente. «Están volviendo a hacer lo que hizo por primera vez tu abuelo», dice la madre. «Hacen el canal». Y entonces el niño, muy puesto en el asunto y con tono de evidencia enojada, dice:

—Esos no están *haciendo* nada: están trabajando.

¿Sonríe, caballero? ¿No se lo cree? Sí, demasiado bueno para ser cierto: el artista, ¿estamos?, el *creador*, ese que quiere creer con todas sus fuerzas, y que consigue creer al fin, que el fundamento y principio del acto que permite hacer presa en el mundo, del acto digno de tal nombre, es la intelección en estado puro, la magia en resumidas cuentas, la voluntad mágica de uno solo, y que no es maquínico sino por añadidura, mágicamente maquínico por llamarlo de alguna manera, de la misma forma que sucede en el acto de Eros. El niño creía en cierto modo que su abuelo había hecho el canal como Dios hace el mundo o el rey un decreto, es decir que él, el viejo apóstata, se había echado por los hombros el gabán mozartiano y les había encargado el canal a las Potestades de la Noche sin mayor esfuerzo ni molestia, con la única embriaguez de su voluntad recia; bajo el gabán sólo llevaba la voluntad recia de hacer el canal, es decir, un espejo de diez leguas, diez leguas de aguas espejeantes por donde van los barcos y las nubes; y que las Potestades dóciles de la Noche, un buen día, según se retiraban de este a oeste como suelen, le sirvieron diez leguas impecables de espejo, de saciedad, de voluntad visible y visiblemente saciada, en la superficie terrestre, desde Montargis al este hasta Orleans al oeste. Y es posible que, de propina, al amparo de la noche, las Potestades de la Noche enviaran a atender ese cometido a algunos espíritus del aire de los que podía pensar Francois-Elie que tenían la apariencia de esos ángeles geómetras que vemos en los cuadros pintados, unos mecánicos desde luego, con sus grandes compases, sus niveles, sus escuadras, y no obstante mágicos, nocturnos, desplegados en un roce de alas, pero de los que nunca sospechó que tuvieran en pleno día esa curiosa forma lemosina bajo unos cuévanos. Estaba descubriendo a plena luz el sustrato lemosín de las aguas tranquilas; que las aguas tranquilas están hechas de lemosines; los descubría sin gran gusto; y sin disgusto, por lo demás, porque nada más descubrirlos decidió que no existían; en cualquier caso eran hasta tal punto seres contingentes que era como si no existiesen: igual que ya no existen los músculos, ni sus esfuerzos, ni su tensión, su torsión, sus acrobacias y su gehena en la gran magia del acto de Eros. «No están haciendo nada, porque trabajan»: no hay forma más apasionada de creer que somos únicos y que el mundo es mágico, que es mágicamente el juguete de una única voluntad, ¿estamos? No hay forma más completa de creer que actuar y gozar son una sola y misma cosa. No hay forma más completa de ser artista, si quiere usted llamarlo así, como lo llaman las buenas personas que leen atentamente esa *ocurrencia infantil* en la breve nota informativa de la antesala del Louvre. No hay forma mejor de ilustrar también que el hombre individual es un monstruo, como decían, con sus modos diferentes, Sade y Robespierre. Francois-Elie fue, con muchísima sencillez, ese monstruo: su creencia monstruosa le proporcionaba placer por estar en el mundo y vigor en este mundo; con esa creencia y para mantenerla, para alimentarla, para que siguiera existiendo (y ya de paso para que él, Corentin, existiera), hizo esa obra que ya sabemos. Esa creencia se convirtió en duda por el camino, pero persistió: ella fue la que lo mantuvo en pie toda la vida, la que, al tiempo, lo trabó y lo empujó por las caderas en sus menores actos y la que, al final, pulverizó en *Los Once*, a menos que anduviera trampeando con ella una vez más, que la engatusara renegando de ella, o que renegase de ella para restaurarla y la restableciera en secreto, irreconocible.

¡Francoizélie!

Cómo me gustaría verlo de verdad y callar, abstraerme en lo que veo en vez de darle a usted la tabarra con mis teorías aproximativas. Soy, sin ayuda de nadie, una nota informativa mucho más aburrida que todas las de la antesala del Louvre. Cómo me gustaría verlo allí, verlos a los tres (igual que en este instante vemos a *Los Once*), a ellas y a él, parados en el terraplén, verlos más bien desde abajo, como si estuviera en un nivel inferior, un lemosín bajo un cuévano de barro, metido en el barro del Loira hasta los muslos, entregado a mi trabajo de tinieblas bajo el sol de julio; igual que un lemosín miraría un cuadro, en el supuesto de que los lemosines y los cuadros coincidieran en algún lugar. Y entra dentro de lo posible que usted o yo seamos ese lemosín, entra dentro de lo posible que un lemosín alce la cabeza y se seque con el antebrazo esa mezcla de sudor y de Loira que le corre por los ojos; que, entre dos berridos del capataz, se tome el tiempo de ver allá arriba esa aparición de lo rubio, el cabello rubio y las faldas rubias, a las dos mujeres inclinadas hacia ese niño poderoso como un cardenal-duque, y el cardenal-duque niño señala con el

dedo a ese lemosín que lo mira. El lemosín toma nota quizá de eso, que es algo a lo que está acostumbrado (a que lo señalen sin miramientos, como a un animal de una casa de fieras), pero no se le detiene la mirada en Francois-Elie; es un lemosín, ¿estamos?; es un hombre que no tiene a mano más duquesa que las damajuanas de vino adulterado, ni más vector para su voluntad recia que las navajas con seguro que le brincan milagrosamente a la mano desde las damajuanas el día del Señor: no tiene ojos más que para las faldas. Y es posible que blasfeme entre dientes que Dios es un perro. *Diàu ei ùn tchi*.

Baje mentalmente al barro, caballero. ¿Nota cómo le rezuma entre los dedos? Porque para esa faena no se pone los zuecos, los ha dejado en el montón, con los demás, en la orilla, para que se calcen las garzas, suponiendo que las garzas precisen calzado. Y suponiendo incluso que use zuecos, lo cual es una coyuntura improbable, porque en ese lugar en donde se halla hasta los zuecos son una riqueza, una posesión. Métase bien en el corazón la esperanza que alberga una vida que consiste en recoger barro en un cuévano, en vaciar ese cuévano en la carreta y hacer una y otra vez, día tras día, hasta la noche, una faena de la misma laya, con el estupendo provecho por llegar del pan negro, del pan de plomo y, luego, un sueño de plomo para digerirlo; y el domingo, la cogorza de plomo. También el estupendo provecho de trajinarse en los meses negros de Lemosín a algo a lo que llaman mujer por educación, pero que no recuerda a una mujer más que tras una operación metafórica complicada. ¿Ya está usted donde debe? ¿Está de verdad metido en carpa pasada hasta el cuello? Acarree. Recoja la tierra muerta con los peces muertos dentro. Cómase uno si le apetece, es suyo, de las gaviotas y de las cornejas. Cómaselo. Ahora, alce la cabeza. Mire allá arriba, a dos pasos, el vestido de oro y, más arriba del vestido, una mirada que se posa en usted. Y bajo el vestido de oro, aún más fulgurante, vea el cuerpo desnudo de la hermosa dama. ¿Nota en las calzas la emoción inmediata, la divina, la intensa, la única? Imagine también esto: aunque lemosín, tiene veinte años y la hermosura de un dios y, en los brazos, el vigor que le ha permitido respirar carpa pasada día tras día entre nubes de mosquitos y no morirse como se han muerto la mitad de sus congéneres, que se han caído de una escala de mano, que se han asfixiado en el barro, que han tiritado de fiebre, como tampoco se murió de pequeño, a los tres años en el pozo, a los ocho bajo la carreta, a los quince de una puñalada como murieron sus diez hermanos. Sienta su vigor, su hermosura, su suerte hasta cierto punto. Pues sucede lo siguiente: la hermosa dama, tanto tiempo privada de hombre, lo mira y lleva en la mirada la confesión de que tiene en las faldas la misma emoción que usted en las calzas. Pero, de pronto, mira hacia otro lado y no volverá a mirarlo porque la ley es de hierro y el Padre universal vela, y porque Dios es un perro. Y si Dios es un perro, es posible que tenga usted licencia para ser también un perro a su imagen y semejanza, para trepar por el talud, para derribar en tierra, para levantar las faldas y forzar y montar a la hembra con todo desahogo, como hacen los perros. Y el niño que lo está contemplando (pero de eso no le da tiempo a tomar nota), el niño que lo ha visto todo en resumidas cuentas, desea apasionadamente que trepe por el talud y disponga de su madre ante su vista. Y es lo que más teme en el mundo.

¿Ya está usted donde debe? ¿Nota bien el exceso de deseo y la escasez de justicia? ¿Lleva pegada a la piel la máscara del amor? ¿Es Sade y Jean-Jacques Rousseau? Bien está, podemos volver al cuadro. Podemos volvernos de nuevo hacia *Los Once*.

Once lemosines, ¿estamos? Once lemosines de pro. Once barones de pro, en pie y mirando entrar a su madre, caballero, joven y desnuda, en la sala baja de un palacio del marqués de Sade. Once rubitos cortando cabezas, es decir, tajando en las faldas de sus madres.

II

1

Era la noche del 15. Podían ser las once. Corentin dormía. Llamaron con insistentes golpes a la puerta de la calle de Les Haudriettes; seguía viviendo en aquel palacete cuyo edificio central daba a la calle y que compró con el voluminoso encargo de Marigny para el palacio de Louveciennes, las veinticinco mil libras del rey, hacía casi veinte años. La chiquilla (no tenía ya servicio permanente), la chiquilla los oyó antes que él y acudió asustada junto a su cama. Él fue solo a la ventana, la abrió y vio a los tres *sans-culottes* abajo, pacíficos, respetuosos dentro de lo que cabía en su condición de *sans-culottes*, que le dijeron que tenía que ir en el acto a la *sección*. Uno de ellos llevaba colgando del brazo en alto un farol grande y cuadrado de cuerpo de guardia. Le resultaban conocidas las voces y esas caras que miraban hacia arriba e incendiaba la luz al darles de lleno. Le hizo una seña a la chiquilla para que subiera al sotabanco con total discreción y seguridad. Se vistió y bajó.

Se helaban las piedras, las estrellas claras brillaban en la noche oscura. No llevaba seguramente el capote grande tirando a gris, sino ese gabán que le vemos durante los tiempos mitológicos, la hopalanda *color de humo del infierno*, de la que es imposible esclarecer si es negra, roja, antracita o chocolate, y que saca a colación con insistencia la pluma de los memorialistas. Los *sans-culottes*, que tiritaban vestidos de andrajos —ya iban los cuatro andando deprisa por las calles desiertas—, le dijeron que quien quería verlo era Léonard Bourdon. Conocía a Bourdon, que estaba al frente de la vecina sección de Les Gravilliers desde que habían metido en la cárcel a Jacques Roux. No le gustaba ni pizca. Fueron un rato cuesta arriba por la calle de Le Temple y doblaron a la derecha; estaba visto que iban a la iglesia anteriormente de Saint-Nicolas-des-Champs, la iglesia Nicolás, que albergaba a la sección de Les Gravilliers.

Ya habían llegado. Ya estaban subiendo el breve escalón.

Las puertas estaban de par en par.

Dieron un rodeo, en el porche, para pasar junto a las campanas, que habían descolgado pero no habían llevado a fundir aún: *los dijes monstruosos del Padre eterno*, y mudos. La nave estaba helada y despojada de cualquier objeto de culto; Bourdon, que andaba muy pendiente de la *desfanatización* y de la *regeneración*, había mandado tirar a la basura todo cuanto no pudiera fundirse o usarse para otra cosa. Cruzaron deprisa todo el edificio a oscuras hasta el ábside. El farol reveló, pegada a la nave lateral izquierda, una cuadra improvisada con paja por el suelo y algo que podía parecerse a un pesebre, en donde se movía la sombra de dos o tres caballos. Abrieron, al lado de la cuadra, en aquella pared de la izquierda, la puerta de la sacristía, que caldeaba e iluminaba un buen fuego en una chimenea: la sección se había replegado por culpa del frío. Colocaron en una mesa grande el farol de cuerpo de guardia y no lo apagaron. Había en la habitación otro *sans-culotte*, que se había quitado los zuecos y se calentaba ante las llamas los pies descalzos. Corentin lo conocía también, era Ducroquet, el dependiente del comerciante en vinos que tenía el local en la esquina de la calle de Les Haudriettes con la de Les Blancs-Manteaux. Se puso de pie al entrar Corentin (tenía aspecto campechano, y lo era; aspecto un tanto alocado, y lo era), dijo que Bourdon y los demás no tardarían en llegar: y, con una mirada de complicidad y tono de familiaridad deferente, en donde una pizca de burla acrecentaba la deferencia, añadió que estaban *arriba*. Corentin entendió que estaban en los Jacobinos, en el gran cajón de aquella sala capitular de los anteriormente dominicos, entre este sitio de aquí y el Sena, en la amplia bóveda oratoria en donde desde hacía cuatro años zumbaban la emoción y la opinión, lo mejor y lo peor, el tambor de piedra desde el que se dilataban todas las noches los pataleos y los bravos de punta a punta de la calle de Saint-Honoré. Miraba los pies descalzos de Ducroquet puestos en la piedra. Le rogaron que se sentara y tuviera paciencia. Ellos, como eran cuatro, jugaron a las cartas y no volvieron a hacerle

caso.

Corentin se puso a sus anchas. Conocía el lugar, había estado en él como vecino, como pintor, y también como ciudadano puesto que tal era la careta que se llevaba a la sazón y que él había tenido a bien plantificarse como hacía todo el mundo. Los jugadores estaban a lo suyo, en el suelo, junto al fuego. Corentin lanzaba ojeadas acá y acullá. Había encima de la mesa grande, a ambos lados del farol, unos panes de cuatro libras, un plato de tocino y vino en unas jarras, todo sin empezar; y, del otro lado, un saquito de tela a medio abrir que intrigó a Corentin. Se acercó y, abriéndolo más, vio e hizo que le resbalasen entre los dedos unas cosillas pardas y frágiles en las que reconoció antiquísimos restos humanos, vértebras y unos cuantos huesos largos y quebrados. Preguntó qué hacían allí aquellos restos. Un jugador contestó, entre dos manos y sin alzar la cabeza, que eran los pedazos de una anteriormente santa, cuyo relicario habían llevado los miembros de la sección aquel mismo día a la Casa de la Moneda, donde lo habían fundido, y que los habían dejado ahí a saber por qué antes de echarlos al fuego en vista de que ya no los quemaban en la plaza de Gréve. (Robespierre efectivamente, es decir los *robespierrotes*, les habían puesto la proa a esos desenfrenos oficiales desde finales del verano, por asco o por política, en vista de que ya estaban preparando en secreto, para oponerse a esos holocaustos a la diosa Razón, esa reina de corazones paliducha a la que exaltaban los Facciosos, la jugada de farol del Ser Supremo). Los *sans-culottes* jugaban; los dedos de Corentin revolvían los huesecillos; del otro lado del tabique, en la nave, oía a los caballos que estaban con sus ruidos habituales de caballos, bufidos y resoplidos cálidos y reconfortantes, algo alarmantes. Corentin se preguntó por un momento dónde andaban los huesos de las dos santas a las que había martirizado él, bajo tierra, en Combleux. Luego se acordó de la chiquilla, que debía de estar aterrada ahora mismo en el sotabanco. Todo se le anduvo mezclando mucho rato, los huesos, las viejas, la chiquilla. Pensó en las demás mujeres, muertas, abandonadas, idas. Y luego dejó de pensar porque ya habían llegado.

Eran las doce muy pasadas. Entraron deprisa los tres, buscando el calor, con las hopalandas hasta la nariz, con sombreros de dos picos calados hasta los ojos, escarapelas, botas; el tercero más aplomado que los otros. Arrojaron las hopalandas y los sombreros junto al busto de Marat, encima de la mesita, al entrar, igual que había hecho Corentin con el gabán *color de humo del infierno*. Corentin los situó enseguida, se volvieron hacia él, reconoció perfectamente los rasgos que asomaban a la luz del fuego y del farol grande: el pelo planchado y la jeta torva del primero; el pelo muy rubio y abundante, flamenco, y los ojos salientes, flamencos, estupefactos, aunque impasibles del segundo; el pelo también planchado, tieso y lacio, el arito de oro en la oreja, el cutis cobrizo y el aplomo vertiginoso, aunque fuera más bien de corta estatura, del tercero. Eran ellos, desde luego, por orden: Léonard Bourdon, el ladrador, el anteriormente maestro de escuela y hoy chantre de la diosa Razón, *desfanatizador* y *regenerador*, fundidor de campanas y relicarios, el canijo que, por la voz, era él solo toda una jauría; Proli, el hombre de las manos de oro, el banquero de los patriotas; Corentin se quedó sorprendido de que estuviera allí, creía que había una orden de arresto contra él y estaba huido; el tercero era Collot d'Herbois. Los conocía a los tres, pero a Collot lo conocía de otra forma.

Llevaba mucho sin verlo. Era amigo suyo hasta cierto punto desde que en 1784, en Combleux, el año de las *Sibilas*, Collot estaba preparando un espectáculo en el teatro de Orleans, del que era director. Corentin le había hecho los decorados e ideado el vestuario de un Shakespeare edulcorado, como tenían la maña secreta de edulcorarlo en aquellos tiempos, que había traducido y adaptado Ducis, o el propio Collot; lo había vuelto a ver con mucha frecuencia porque gustaban mucho el uno del otro en unos aspectos que a lo mejor le cuento a usted; Collot, con quien había *hecho* toda la revolución como quien dice, aquellos años buenos, que lo había presentado por todas partes, o casi, a los poderes nuevos, antes de que las cosas dieran un giro extraño y de que Collot, en ese giro extraño, viera de cuánto era capaz y cuan alto podía volar, y dejaran de verse.

Lo besó. Les pasó a ambos por la mirada ese parecido de familia que era acostumbrado en ellos cuando volvían a verse, como en imagen especular; el mismo buen humor taciturno, aún más bienhumorado que taciturno en Corentin, pero en Collot, hoy, más taciturno que bienhumorado. Iba un tanto alegre, como de costumbre: el aguardiente, los gritos destemplados en los Jacobinos, el aplomo, el porte engallado, el poder, el miedo, la *compasiva solicitud para con los desventurados* que era para él un aguardiente fortísimo y duradero. Pero en lo demás a Corentin le pareció que había cambiado poco; acababa de regresar de su prolongada misión en Lyón, del vértigo proconsular, de la carnicería; había ejercido sin parapeto el poder absoluto, había visto el abismo y al Dios de los ejércitos. Tenía el cutis cobrizo más encarnado que de costumbre y con el buen humor taciturno se le mezclaba algo de ausencia. Corentin vio enseguida todo eso;

los tres jacobinos estaban ya sentados a la mesa, partían el pan con la mano y le hincaban el diente al tocino, Proli era el que tenía mejor asiento, un sillón principesco o de obispo, de exuberante color; los otros dos, en sillas, a ambos lados. Bourdon, mientras comía, comentaba la sesión en los Jacobinos con frases cortas y sibilinas que a Corentin le costaba seguir, en donde salían a relucir Maximilien, Camille, que estaba *acabado*, Danton, que estaba *acabado*, los cordeleros, que *no se aguantarían*, la guerra, el miedo, la fuerza, las fuerzas enfrentadas, otra vez Robespierre, este último nombre un tanto aparte, como si cayera de una nube o saliera de una cripta; Collot opinaba a veces; Proli no decía nada. Le ofrecieron a Corentin vino de Clamart, que bebían en vasos de aristócratas que los *sans-culottes* habían colocado allí, ante sus príncipes. Por lo demás, Bourdon no tardó mucho en ordenarles a éstos que se esfumaran y, según salían, añadió: «Quemadme todas estas guarrerías», señalando el saquito de huesos. Ducroquet, que acababa de añadirle leña al fuego, lo arrojó a la alta llama clara, en donde ardió y desapareció al momento como un manojo de estopa. Ducroquet lo miraba arder con algo así como melancolía o lástima. «¿A qué estás esperando?», le dijo Bourdon. Él se quedó atontado un momento, luego soltó la carcajada y dio media vuelta. Volvió a oírse cómo los cuatro lemosines de servicio atendían ruidosamente en la nave a los caballos; luego los pasos se apresuraron bajo las bóvedas; ya se habían ido.

No fue Bourdon quien habló, fue Proli. Mandó callar a Bourdon; se volvió a medias hacia Collot y le hizo una breve pregunta en voz baja, en la que a Corentin le pareció oír las palabras confianza y secreto. Sí, dijo varias veces Collot en voz alta y firme. Proli miró a Corentin con esa mezcla de asco y consideración que causaba éste con frecuencia, a pesar suyo, o no, nunca se supo. Dijo:

—¿Quieres aceptar un encargo, ciudadano pintor?

La pregunta le resultó sorprendente y divertida. También lo rejuveneció.

Encargos de particulares no puede decirse ya que tuviera. No quiere eso decir que anduviera ocioso, antes bien, trabajaba en el *Comité de las Artes*, para la Nación, es decir, para David; a las órdenes de David apañaba estatuas de la libertad, raseros de la igualdad, gorros rojos que remataban faldellines espartanos, exvotos a Jean-Jacques Rousseau, fruslerías. Había para eso un equipo entero, la pintura de Francia entera, o lo que de ella quedaba, pues David sabía por dónde pisaba y necesitaba mano de obra; y, aunque había eliminado, encarcelado y desterrado a todos sus rivales directos, a los de su generación, los que estaban en cuarentena, se había quedado con las manos viejas de las celebridades de antaño, Fragonard, Greuze, Corentin; y, por supuesto, también con las manos vivaces y los dientes ávidos de los jovencitos; Wicar, Gérard, Prud'hon; el estudio de David, una morralla de la que había que desconfiar como de la peste. David, que tenía a Corentin porque era un maestro, lo despreciaba también porque era viejo, tiepolino y obsoleto; pero le daba trabajo; sabía que Corentin temía a David más de lo que él, David, lo temía, pues David pertenecía al Comité de Salvación Pública y, como miembro, firmaba junto a la rúbrica de los Once al final de los decretos, Robespierre le prestaba oído, y él paseaba como un sonámbulo su propio oído y sus miradas de reojo por Esparta, de donde le llegaban los modelos, los planos y los caprichos, que Corentin llevaba a cabo muy serio con una risa interior incontenible.

—¿Quieres aceptar un encargo, ciudadano pintor?

Sí, sí quería; a lo mejor sí quería. Lo dijo. Contestaba a Proli sin mirarlo de verdad, con la mirada huidiza puesta en el busto de Marat; en los sombreros de dos picos colocados delante como ofrendas, en el fuego, en el vino. El fuego se estaba consumiendo. Proli, presa de algo más fuerte que la irritación y el asco que le inspiraba Corentin, lo miraba con fría intensidad; Bourdon y Collot andaban en Babia, pero también clavaban en él la misma mirada intensa. Corentin le dijo (no a Proli, sino al busto de Marat, o al fuego) que su conformidad dependía de tres cosas: de que fuera algo que estuviera dentro de sus capacidades, de la cantidad a que subiera el pago y de la fecha de entrega. Proli contestó, sin que la mirada flamenca perdiera ni un ápice de pasmo intenso, que, en lo referido a la fecha de entrega, era para ayer, o para mañana, lo antes posible, vamos, días mejor que semanas; sacó de no se sabe dónde una bolsa, la abrió y la volcó encima de la mesa, algo más allá de los platos vacíos, en el sitio donde estaban hacía un rato las reliquias; salieron monedas de oro a chorros, piastras de Holanda, portuguesas, escudos con la efigie de Luis, alrededor de trescientas a ojo de buen cubero, en una época en que ya no quedaba oro en Francia. No era, dijo Proli, sino el anticipo por el cuadro, cobraría el doble cuando lo entregara. Corentin se dijo que era un trabajo casi tan bien pagado como el voluminoso encargo de Marigny para el vestíbulo principal de Louveciennes en los tiempos de la *mamá-puta*, Jeanne-Antoinette de Pompadour. El buen humor taciturno fue a más: el pago era regio, los plazos cortos, pero en aquel tiempo se pintaba muy deprisa. Corentin se sentía dispuesto a liquidarse en dos días a cualquier arpía Fraternidad o Igualdad. ¿Y qué tengo que pintar?,

dijo. Esta vez miró a Proli sin rodeos, como si Proli fuera un lacayo. Proli lo miraba lo mismo. Soltó con voz aflautada y afilada, que por un momento se pareció a la de Robespierre:

—¿Sabes pintar dioses y héroes, ciudadano pintor? Lo que te pedimos es una asamblea de héroes. Píntalos como a dioses o como a monstruos, o incluso como a hombres, si te lo pide el cuerpo. Pinta el *Gran Comité del año II*. El Comité de Salvación Pública. Conviértelos en lo que quieras: santos, tiranos, ladrones, príncipes. Pero ponlos todos juntos, en una propicia sesión fraterna, como a hermanos.

Hubo un silencio. El fuego se había consumido, sólo la luz del farol grande y cuadrado caía de lleno en el oro repartido exactamente por el sitio en que hacía un rato reposaban los huesos viejos. Las caras quedaban en sombra. De pronto, del otro lado de la pared, en la iglesia de Saint-Nicolas, un caballo invisible resopló con violencia y saltó con las cuatro patas; oyeron cómo volvían a caer los cascos como martillos en el suelo vacío del bajel vacío; soltaba, con los ollares abiertos de par en par, un grito de trompeta. Hubiérase dicho que se reía. Rieron también los cuatro. Corentin, sin dejar de reírse, se levantó y volvió a meter calmosamente las monedas de oro en la bolsa, la cerró con la cinta y la cogió. Dijo que su contestación era que sí.

2

De este encargo, caballero, lleva todo el mundo dos siglos agobiándose para entender el porqué. Es un encargo político, eso es evidente; caigamos pues así de bajo por un instante y hablemos de política. Vamos a poner en marcha otra vez ese viejo teatro de sombras.

Aquel período, que es algo así como el colmo de la Historia y al que por consiguiente llaman con toda justicia el Terror, el final de un invierno, una primavera y los comienzos de un verano, desde la nieve de nivoso hasta la mano cálida de termidor consiste en nudos prietos que no hay forma de desenredar, consiste en desbocarse brevemente, en dar media vuelta y en salirse de quicio, hechos todos más incontrolables que la aguja de un sismógrafo cuando un volcán se desboca; o, si prefiere la vida de los animales a la geología, es como una madriguera de conejos cuando el hurón anda suelto, pero aquí todos son para los demás hurón y conejo. Los hermanos, los asesinos asociados de Capeto el Padre, los huérfanos que ya no conseguían conciliar el sueño desde la muerte del padre, se mataban entre sí con la fuerza acrecentada de la velocidad adquirida, maquinalmente y como maquínicamente; y por eso la máquina grande de la cuchilla, sita en la plaza de la Revolución, la guillotina, es tan justificadamente el emblema de aquellos tiempos, tanto en nuestros sueños cuanto en la realidad. Tras caer los monárquicos, tras caer los fuldenses, tras caer los girondinos, no quedaban ya en el seno de la Montaña victoriosa *opiniones* divergentes reales; como dice tan excelentemente Michelet, como ha leído usted en la antesala, los hermanos, los asesinos, que seguían pretendiendo diferenciarse entre sí puesto que la diferenciación está en la naturaleza humana, los hermanos no conseguían ya poner entre sí más que el distingo de la muerte. Esas personas tienen disculpa, caballero, y derecho a nuestra admiración por más de un motivo; llevaban cuatro años durmiendo tres horas por las noches, trabajaban en estado sonámbulo en pro de la felicidad del género humano, palpitaban entre las manos de Dios vivo. Todo lo dicho, el único distingo de la muerte, la mano terrible de Dios vivo, los hurones en la madriguera, lo habrá leído entre líneas en los recordatorios de la antesalita, aun cuando no estuviera puesto por escrito: lo que está puesto por escrito es que había *grosso modo* tres *partidos* bien diferenciados: los ortodoxos, que obedecían a Robespierre; los moderados, que obedecían a Danton; los exagerados, que obedecían a Hébert; y está escrito que Robespierre pensaba esto, que Danton pensaba esto otro y que Hébert pensaba lo de más allá; pero entre líneas, caballero, usted, que no se deja engañar, ha leído, y leído bien, que Robespierre, Danton el *bueno* y Hébert el *malo* querían lo mismo con ínfimas diferencias de matiz, es decir, una República más o menos justa y en esa República el poder, pero que, en su fuero interno, la muerte (el cansancio y la muerte, el Dios vivo y la muerte) quería la gran cuchilla del distingo.

Los tres *partidos*, pues, por llamarlos así, la trinidad, una trinidad desmembrada, con sus tres grandes papeles: Robespierre que era en persona los Derechos del Hombre; Danton que era el más cansado, que ya había dejado de disputarle ese título, que hacía como que iba más despacio, pero que se iba escurriendo, con toda su mole desbocada, hacia la cuchilla; Hébert y sus muchedumbres, los exagerados, populistas o bolcheviques, no lo sé ni lo quiero saber, que hemos adquirido la costumbre de considerar, con justicia o sin ella, la hez de la tierra, y que tenían aún la esperanza de pararle los pies a Robespierre. Esa trinidad es la estampa popular que conocemos; pero había una multitud de partidos diversos, no menos verdaderos pero sí menos espectaculares, que se injertaban en esa trinidad, y asumían el papel de esta o aquella hipóstasis en contra de las otras dos para salvar el poder o el pellejo, que, por entonces, era lo mismo. Entre esos clanes más difusos, estaban los clubes, los Jacobinos, que pertenecían a Robespierre; los Cordeleros, que pertenecían un día a Hébert y otro a Danton; estaban los periódicos, de los que sacaba Hébert la parte más

indiscutible de su poder, de la misma forma que lo hizo antes Marat en vida. También las clases sociales eran partidos, como quien dice; los aristócratas que quedaban, escondidos o activos; la alta burguesía y la baja; el proletariado, es decir, los lemosines; y a toda esa gente la llevaba el viento de un partido a otro; y, por encima de todo y de propina, tirando para todos lados y desnortando a todo el mundo, el otro orbe lemosín, la madre de los monstruos, las jaurías de la desdicha, las arpías de ambos sexos, el aceite en el fuego, la sal en la llama; las jaurías quejumbrosas y asesinas de la plebe eterna, ladrando; y con esos ladridos nadie oía ya nada.

Estaban por fin las grandes instituciones del año II, que eran a la sazón otros tantos partidos, aunque éstos estaban muy bien definidos y muy localizados, con posibilidad de enumerarlos, y gesticulaban y vaticinaban bajo bóvedas limitadas y en lugares muy augustos. Esas bóvedas venerables bajo las que los anteriormente escritores cambiaban de registro y de escenario y se presentaban, sin tener ni tan siquiera que cambiarse de coturnos, en el escenario político, eran la Casa de la Villa, las Tullerías y, al final del Louvre, pegado a las Tullerías, el pabellón de Flora.

En la Casa de la Villa de la plaza de Gréve vociferaba la Comuna de París, que había llevado hasta allí las secciones de los barrios, los lemosines de largas picas, el *Pueblo*, si lo queremos llamar así, que había tenido gran audiencia y había dejado de tenerla, que estaba cansado y hambriento, a quien los burócratas de los comités recortaban las alas; en la Sala de las Máquinas, en las Tullerías, deliberaba y decretaba la Convención, el auténtico poder nominativo, la asamblea electa y todopoderosa, todopoderosa y aterrada, que no tenía ya más poder que el de obedecer al Comité, que era no obstante una emanación suya y teóricamente revocable a placer, pero cuya existencia prorrogaba todos los meses sin que Robespierre tuviera ni que fruncir el ceño; la Convención, que creía que sólo podría sacarla de aquello la mano de la Providencia, algo así como un milagro, como un *deus ex machina* del acto quinto que aún no había aprendido a llamar termidor. En dos salas de la planta baja, que se comunicaban por la escalera de la Reina con el pabellón de Flora, que llamaban por entonces el Pabellón de la Igualdad, en aquel pabellón de Flora, en la punta del todo de la Galería de la Orilla del Agua del Louvre, bajo nuestros pies, bajo *Los Once*, los dos comités eran otro partido, el Comité de Seguridad General, sombra y ejecutante, bastonero del otro, del auténtico, del Comité de Salvación Pública, al que no le quedaba más remedio que conservar el poder absoluto o morir, el partido equilibrista que esclavizaba al pueblo con la Convención y a la Convención con el pueblo. Y fíjese bien, caballero, que aquel poder era un poder fantasma, que no existía en resumidas cuentas, ya que el lugar del ejecutivo que ocupaban en lo alto de la pirámide de las potestades había dejado de existir, lo habían abolido por ser un residuo del lugar aborrecible del tirano; aquel poder no existía, pero, no obstante, con voz de fantasma, exigía, obtenía y hacía que cayeran cuarenta cabezas diarias. En el propio seno del Comité había partidos, once partidos quizá, que la historia y los breves recordatorios han reducido a tres, porque tres es una cantidad bonita que siempre funciona: por una parte, Robespierre y los robespierrotes, que eran dos. Saint-Just y Couthon, y tres contando a Robespierre; por otra, los científicos, ingenieros y juristas, capitanes, que destacaban en las artes liberales cuanto en las mecánicas, que fabricaban cañones que se alzaban sobre las ruinas de las campanas y redactaban primorosos comunicados en la estupenda lengua tópica del año II que se alzaba sobre las ruinas de la estupenda lengua tópica teológica, una lengua tópica que, por aquello de devolver al César lo suyo, había inventado, por lo demás, el robespierrot Saint-Just; esos buenos sabios de manos sucias eran Carnot, Barére, los Prieur, Jean Bon y Lindet, seis hombres de ciencia. Y, por fin, dos independientes, Billaud y Collot, exaltados e imprevisibles. El punto principal que tenían en común todas esas personas, esos once, escritores como ya le he dicho, era que ponían sus once rúbricas bajo los diversos decretos que hablaban de cañones, de grano, de guillotina, de requisas y de ejecución.

¿Qué relación tiene esto con el cuadro? La siguiente, para empezar: esos «partidos», caballero, eso a lo que he llamado partidos, en aquella temporada de crescendo teatral, de escalada maximalista en la que todos alzaban la voz sólo para distinguirse de la voz del otro, para taparla y, en último término, para arrojarla al cesto junto con la cabeza que la emitía, los partidos, decía, no eran ya sino papeles teatrales. Ya no se trataba de opiniones, sino de teatro; es algo que sucede con frecuencia en política; y sucede siempre, en pintura, cuando ésta representa la política con la forma muy sencilla de hombres, pues las opiniones no se pintan y los papeles, sí.

¿Qué relación tiene esto con el encargo, el modesto encargo hecho en la noche de nivoso en la iglesia de Saint-Nicolas? ¿Me está preguntando quién, en esta escena embalada de quinto acto, podía querer ese cuadro? ¿Qué primer actor o qué segundo actor quería convertir a ese comité fantasma en un comité real,

teatralmente real? A ello voy, caballero. Deje que le hable de otro partido más, de otra casta o de otro empleo, y ya habré acabado con esto.

Este partido último, esta casta, estos primeros papeles de enjundia repartidos por toda Francia, a quienes facultaban la Convención y los comités para un mandato breve, eran los Representantes en Comisión, los hombres de las grandes misiones del 93, los generales aficionados que tenían poder total sobre los generales, los guerreros improvisados, los pacificadores, los procónsules; las puntas de lanza del dispositivo jacobino que, *forjadas en plena tormenta, debían tener la actividad del rayo*; que habían regresado de la comisión, o de la gira, como dice la gente del teatro, que regresaban en los meses de ventoso y de nivoso tras las victorias; que habían vestido para la comisión la levita y los perifollos *a la nación*, es decir con los tres colores; la extravagante faja de seda tricolor, de seda de dos dedos de grueso, con una longitud de tres o cuatro metros, que se enrollaba cuatro vueltas alrededor de la cintura, suntuosa, clerical; la levita *a la nación*, que dibujó Corentin en persona a las órdenes de David y que es, en mi opinión, mucho más que las *Sibilas*, su auténtica obra maestra anterior a *Los Once*: cuello triple, subido en la nuca, *alla paolesca*, lo que quiere decir al estilo de Pablo, de Paolo Veronese, no de Pablo de Tarso, aunque quienes los llevaban tenían más puntos en común con Pablo de Tarso que con Paolo Veronese; así que al estilo de Veronese, ya que *via* Tiepolo era Veronese quien lo había pensado en los cuadros, antes de que Corentin lo pensara para nucas de verdad, juveniles e impetuosas; paño azul nacional, anteriormente azul real, corbata blanca, espumosa, alta, abundante, fálica; sombrero *a lo Enrique IV* con escarapela, plumero *a la nación*. Hombres de carne joven y de hierro, caballero, llevaron ese plumero que la Historia, la suerte, la fortuna, la musa del teatro, Dios también quizá, pues Dios es un perro, recuerdan con ternura y terror; ese plumero que no se estremeció al trepar, a paso de carga y con el sable desenvainado, bajo la metralla, por el cerro de Fleurus, por el de Wattignies, por el de Wissemburgo, pues el joven que llevaba el plumero sabía de buena tinta que el cañón nada podía contra él, que su rugido era el efecto de una chapa de cinc que arrugaba entre bastidores el Gran Maquinista, que las balas de cañón que caían a su alrededor como granizo eran moscas; alta magia, caballero, el bolsillo de la suerte. Y tampoco se estremeció el plumero cuando quien lo llevaba, a pie firme a la luz de las antorchas en el muelle de La Fosse, en Nantes, al final del Loira, a medianoche, desencajado, trémulo de vino, de alegría y de terror, miraba melancólicamente cómo aparejaban, por orden suya, unas gabarras podridas con el fondo amañado, que se abrirían en medio del Loira y mandarían al fondo su carga vociferante de monjas, de párrocos, de chuanes y menesterosos de Vandea, de golfas anteriormente nobles, con sus arrapiezos, porque todo lo dicho, caballero, golfa y arrapiezos, párrocos, eran moscas, y el Loira era *un estupendo torrente republicano*; y en Lyón, quebrando albores, en la llanura de Les Brotteaux, tampoco se estremecía el plumero en la neblina, o en cualquier caso sólo mecánicamente, cuando los cañones de marina soltaban el viento de la metralla; y aunque quien lo llevase estuviera trémulo de vino, de alegría y de terror, tampoco había estremecimiento alguno cuando, desde lo hondo de la famosa carroza color sangre de toro, lanzada a toda velocidad por la ciudad fantasma de Burdeos, con una compañía de dragones a galope tendido, quien llevaba el plumero mandaba ametrallar al azar y en la oscuridad las ventanas, los árboles, las estrellas; ni tampoco en Aviñón, en Marsella, en Tolón, en Moulins, en Arras, por doquier. Había quien volvía con los bolsillos repletos, con la carroza color sangre de toro repleta de oro robado, por lo que Robespierre los llamaba a todos, sin hacer distingos, *bribones*; hubo quien, no obstante, volvió tan pobre como antes, por haber olvidado, en la belleza del gesto, que el oro en sí mismo tiene una belleza más duradera. Así que los plumeros habían regresado a París, regresaban e iban a regresar, las fronteras y las ciudades eran seguras, Vandea estaba muerta, la misión cumplida, la gira concluida; se quitaron en París el plumero y el uniforme y se pusieron otra vez la levita de pequín: Collot de Lyón, Tallien de Burdeos, Carrier de Nantes, Carnot de Wattignies y Saint-Just de Wissemburgo, y Rovére, Fouché, Fréron, los dos Prieur, los dos Merlin, Merlin al que llamaban de Douai y Merlin al que llamaban de Thionville, los casi gemelos Lequinio y Laignelot, Mallarmé de Meurthe, Bourdon, el otro, no Léonard Bourdon, sino Bourdon de l'Oise, y Barras, Jean Bon, Baudot, Lebon, Le Bas, y los que me dejo. Aquellos hombres, aquellos apellidos tan hermosos, aquellos generales al cuadrado, tenían las manos aún más ensangrentadas que los demás; sabían mejor que los demás el sentido de la palabra *expeditivo*; tenían una aureola épica, la gloria militar, el plumero: así que eran de lo más populares, los llevaban en triunfo, gigantescos. Y los del pequín, tanto Danton como Hébert, y como Robespierre sobre todo, les tenían miedo, temían que uno de ellos, aprovechando la ocasión de Fleurus o arrastrado por las aguas republicanas del Loira, se hiciera con el poder, con el apoyo de las masas o con el de los ejércitos. Pero eso era para más adelante, la suerte tenía guardados bien calentitos en el bolsillo el plumero muy profesional y la espada encantada del general

Bonaparte.

Ya ve que vuelvo al cuadro. En él está el plumero tres veces, caballero. Y, lógicamente, tres veces los tres colores. Y los cuellos *a la paolesca* once veces.

Volvamos a empezar de izquierda a derecha: Billaud, Carnot, Prieur, Prieur, Couthon, Robespierre, Collot, Barére, Lindet, Saint-Just, Saint-André. Los comisarios. Billaud, la levita de pequín y las botas; Carnot, la hopalanda, la levita de pequín y las botas; Prieur de Cóte-d'Or *a la nación*, con el plumero en la cabeza; Prieur de Marne, *a la nación*, con el plumero encima de la mesa; Couthon, la levita de pequín y los inútiles zapatos de hebilla en los pies de paralítico, sentado en la silla de azufre; Robespierre, la levita de pequín y los zapatos de hebilla; Collot, la hopalanda, la levita de pequín y las botas, sin corbata; Barére, la levita de pequín y los zapatos de hebilla; Lindet, la levita de pequín y los zapatos de hebilla; Saint-Just, la levita de oro; Jean Bon Saint-André, *a la nación*, con el plumero en la mano.

Y todos los cuellos *a la paolesca*. Es un cuadro veneciano, caballero, que no se le olvide.

3

—¿Que en qué punto anda la noche, caballero?

Pues no se ha movido. Allí siguen los cuatro, en nivoso, en esa sacristía que no tiene más luz que la del farol, en vista de que el fuego se ha apagado. Están tras la triple pantalla de noche, nivoso y Terror, con el fuego apagado. Ya no se oyen los caballos. Corentin sigue de pie, ya ha terminado de cerrar la bolsa y la sopesa, todavía no está ante el sacrosanto lienzo de *Los Once*, no piensa en él a decir verdad, piensa que la bolsa pesa y que eso está bien; piensa en otras bolsas como ésta que pasaron hace tiempo de manos de Marigny a las suyas, piensa en la hermosura desvanecida de *mamá-puta* y en la hermosura más duradera del oro; piensa que todo eso es una chanza estupenda y provechosa. Sonríe con la sonrisa del cocodrilo. Y Proli, que sigue sentado en el sillón radiante, piensa en cosas semejantes, pero desde el punto de vista del que paga, y al pagar se juega la cabeza, también con sonrisa de cocodrilo, pero más intranquilo y como si lo hubieran engañado ya; le brillan un poco los ojos saltones, es Proli el que está más cerca de la luz del farol, se lo puede ver casi. El sillón de obispo lo sustenta. También está Bourdon, seguramente con una sonrisa aviesa en la oscuridad, no le gustan los modales de anteriormente noble de ese Corentin, no le gusta esa petaquilla vieja que lleva, no le gusta que, debajo de la peluca, la cara de Corentin se parezca un poco a la suya; de buena gana lo pondría a él también *al nivel de la igualdad*, como decía de los campanarios cuando pretendía que no quedara piedra sobre piedra de todos los campanarios de Francia. Y Collot no está en Shakespeare, está ahí. Aunque sí está sin embargo un poco en Shakespeare, a la fuerza, porque todo esto es nocturno, caravaggiesco o shakespeariano, crapuloso. A Collot le brilla el oro de la oreja. Y, como siempre sucede en esas escenas que desdeñan las caras de los hombres, las empujan a la oscuridad y las cuelgan en la sombra, la luz cuadrada cae de lleno en los símbolos, la santa mesa del contrato, de donde han desaparecido los huesos y el oro; y, en la santa mesa, el pan y el vino que sobraron; quizá también las cartas y los dados que arrojaron sobre ella al irse los *sans-culottes*, esas comparsas campechanas a quienes siempre corresponde el papel de dejar en el sitio adecuado unos cuantos símbolos muy flagrantes antes de largarse. Corentin ha dado ya tres pasos y se dispone a ponerse la hopalanda para largarse él también.

En ese momento es cuando Proli, desde lo hondo del sillón de aparato, lo detiene, muy seco, y vuelve a tomar la palabra. Añade que el contrato tiene dos cláusulas secundarias, pero imperativas, a las que queda obligado Corentin.

Para empezar, el cuadro habrá que pintarlo en el mayor secreto, igual que se conspira, sin que se entere nadie; y guardarlo en secreto hasta que se lo pidan.

La segunda cláusula es que a los robespierrotes, a Saint-Just, a Couthon, a Robespierre, hay que pintarlos de forma que se los vea más, y más en el centro, con mayor maestría que a los demás personajes del Comité, que deberán aparecer en el cuadro como comparsas.

Corentin accede. Dice que así lo hará.

Quiero por fin repetirle ahora, caballero, el motivo del encargo, ese leve motivo suficiente y necesario, el propósito de quienes lo encargaban. Quiénes son. Y sé muy bien que lo ha leído en la antesalita, que se supone que lo ha leído, pero lo conozco, caballero, a usted y a quienes se le parecen: cuando lee se va enseguida a lo que brilla y a lo que le despierta la avidez, a las faldas de la *mamá-puta*, al plumero, a los luises de oro; o lo que sea mate y negro por completo, la guillotina, Shakespeare; pero las argucias políticas lo cansan, se las salta. La neblina teórica e histórica, la lucha de clases y el avispero, se dice para sus adentros que todo eso ya lo leerá mañana. Y sé muy bien que usted no necesita oírlo, pero yo sí necesito decírselo.

Y es lo siguiente: nadie sabía aún en nivoso si Robespierre vencería o perecería; y todos estaban pendientes de saberlo. Se habían repartido los papeles, las cartas estaban echadas, pero no había acabado el juego. En un alarmado desconcierto se fraguaban alianzas fugaces, quién para tratar con Robespierre, quién para derrotarlo, quién para escurrir el bulto. De entre esas alianzas, la que nos interesa —la que interesa a *Los Once*— surgió de uno de esos cabezas locas de la Comuna, entre los delegados de las secciones, demoledores y fundidores de campanas, lo que quedaba de aquellos que cantaban el *ça ira*, todo irá bien, en 1790, a quienes precisamente no les iba ahora nada bien; aquel puñado de partidarios de la Comuna compartieron el secreto con los hebertistas más exaltados, que vivían debajo de la cuchilla, como quien dice, y no se andaban con medias tintas en lo que a los medios se refería. Esto en lo tocante al ala izquierda de la alianza, los que iban a bascular dos meses después, en germinal, en la carreta de Hébert. Y, en lo tocante al ala derecha, que no iba a bascular en germinal y le cerraría la mano a termidor, a las cabezas locas se les había ocurrido la maravillosa idea de recurrir a Collot d'Herbois, un hombre que tenía los sentimientos a la izquierda, e incluso más allá, pero a quien la situación objetiva imponía alianzas de derechas: al ser un representante que había regresado de una comisión le hacía sombra a Robespierre; y aunque hubiera vuelto sin un céntimo a Lyón. Robespierre lo asimilaba a los más corruptos, Tallien, Fouché, Barras, y no le quedaba más remedio que hacer causa común con esos hombres que no le gustaban. Así que Collot metió a Tallien y a Barras. Y éstos, a su vez, metieron la omnipotencia que se habían traído de Burdeos y de Tolón, agarrada a los adrales de la carroza color sangre de toro repleta de dinero contante y sonante: el colmo de la derecha, la banca, los caudales que alimentan las acciones. Toda aquella gente de mal vivir había fraguado junta golpes bajos para que su cabeza no fuera a parar al cesto. Y entre esos golpes bajos (fue idea de Collot, dicen, del enigmático Collot) estaba el siguiente: mandar en secreto que pintasen un cuadro del Comité en el que Robespierre y los suyos apareciesen representados en majestad, un cuadro que concediera existencia oficial a ese Comité que teóricamente no existía, pero al que, por el mero hecho de salir en una pintura, considerarían que era lo que era: un ejecutivo radicado en el abominado lugar del tirano, un tirano de once cabezas, que existía y reinaba efectivamente, que exhibía incluso la representación de su reinado como hacen los tiranos; o, quizá, si las cosas salían de otra manera, si Robespierre se afincaba en el poder sin que quedase otro recurso, para que, mediante esa pintura, se viera al Comité como un ejecutivo consagrado, con plena legalidad, la flor y nata de los *Representantes*, fraternos, paternales y legítimos, como síndicos, o como un cónclave.

Era un comodín, ¿se da cuenta? Aquel cuadro era un comodín que se podía echar sobre la mesa en el momento crucial: si Robespierre tomaba el poder de forma definitiva, lo sacarían a la luz como prueba innegable de lo grande que era y de la veneración que siempre le habían tenido por serlo; dirían en voz bien alta que habían encargado el cuadro en secreto como homenaje a esa grandeza y al magno papel al que estaba destinado, y le dirían bien claro que estaban con él, que incluso los habían representado junto a él, que les había correspondido el honor de aparecer a su lado. Usarían la coartada fraterna. Si, por el contrario, Robespierre se tambaleaba, si caía, también sacarían el cuadro, pero como prueba de su ambición desenfrenada por la tiranía, y asegurarían con todo el descaro que era el propio Robespierre quien lo había encargado bajo cuerda, para mandar que lo colgasen detrás del estrado del presidente de la Asamblea sometida y para que lo idolatrasen en el *palacio aborrecido de los tiranos*. Y así esta pintura, *El gran Comité del año II reunido en el pabellón de la Igualdad*, que es como debía llamarse en sus principios, se convertiría, al hacerla pública de repente, en un delito flagrante de poder, en un escenario del crimen, por llamarlo de algún modo. Este es el porqué de *Los Once*. Ya ve, caballero, el cuadro más famoso del mundo lo encargó la hez de la tierra con las peores intenciones del mundo, tenemos que hacernos a la idea.

Añado lo siguiente: en ambos casos, condena a muerte o apoteosis de Robespierre, el cuadro tenía que ser acertado y tenía que funcionar; que fuera posible ver a Robespierre y a los demás como a Representantes magnánimos o como a *tigres sedientos de sangre*, según exigiesen los hechos una u otra interpretación. Y que Corentin lo pintase así y saliera con bien en ese sentido, en ambos sentidos, es desde luego una de las razones por la que *Los Once* están en la sala donde acaba el Louvre, en el sanctasanctórum, tras ese cristal blindado de cinco pulgadas.

Todas estas cosas no las dice Proli. Se ha vuelto a poner la hopalanda y se ha subido a uno de los caballos fantasmales; y galopa hacia Passy, en donde tiene la madriguera; hay una orden de arresto contra él y está debajo de la cuchilla. Ya cruza al galope la puerta de Saint-Martin. Tampoco Bourdon se entretiene en comentar nada, él también se ha ido, a pie en esta noche de lobos, a ladrar con otra jauría o a dormir entre la suya. Todo lo dicho —la trampa en forma de pintura, el comodín político— podemos suponer que

es Collot quien se lo cuenta a Corentin mientras sale a despedirlo hasta el porche de Saint-Nicolas. Porque se quedan un rato ahí los dos, entre los bultos opacos de las campanas que han bajado del campanario; y se los ve bien, el farol grande los ha seguido hasta aquí, está en el suelo y proyecta las grandes sombras de las campanas en las tres paredes del porche y en la oscuridad de la noche, que es la cuarta pared; hopalanda negra y hopalanda *color de humo del infierno*, sombrero de dos picos en la cabeza de Collot, de tres picos en la de Corentin, el mismo plumerito teatral de los alientos de sus bocas bajo este porche de Saint-Nicolas que es como un escenario de teatro abierto de par en par en la hora más muerta de la noche de lobos, la anteriormente noche de Reyes. Tienen mucho frío. A Collot no se le olvida que está en Shakespeare, país en donde también hace frío; apoya la espalda, con postura que lo favorezca, en la capa de la campana mayor. La fresa isabelina le florece en el cuello. Está más charlatán que hace un rato. Vuelve a dar con los ademanes amplios y atinados, con las frases trascendentes y atinadas. Ha explicado en voz baja la trampa, la táctica en la que el cuadro es una máquina de guerra, y ahora eleva el tono, sobreactúa un poco: es el estilo de hablar por los codos, el de la tribuna y los escenarios de feria. Dice riéndose: «Así que vas a representarnos. Ten cuidado, *ciudadano pintor*, a los Representantes no se los representa a la ligera». Le dijo que no le envidaba el tener que hacer esos retratos porque él, Collot, ya no se atreve a mirarse al espejo; y Corentin, con voz demasiado queda para que lo oiga, dice que él tampoco. Collot se queda callado un momento, luego sigue diciendo con entonación afectuosa: «Fuimos saliendo bien del paso los dos desde el principio, y ya estamos en el 94.» Dice con una ternura titubeante, como cuando recordamos un asunto turbio o un crimen cometido con otro: ¿Te acuerdas de *Macbeth* en Orleans en el 84? Sí, Corentin, que también lo mira con afecto, se acuerda: de lo joven que era Collot, del aplomo que tenía, de cómo no podía contener la risa en las escenas más tenebrosas; de aquella tierna alma de salvaje; de lo loco que estaba; de aquella constante embriaguez de verbo y de vino. Y, de repente, todas esas cosas mezcladas, las campanas, Orleans, *Macbeth*, se le combinan en la mente y brota un recuerdo muy antiguo.

Se acuerda de una mañana en que hacía bueno y, cuando andaban deambulando ambos por el terraplén grande, en dirección a Combleux, buscando ideas para la obra, Collot se compadeció de una mujer desplomada en el puente de Saint-Jean-le-Blanc, muerta de hambre y rabiosa; se acuclilló a su lado y le estuvo hablando mucho rato; él, Corentin, escuchaba entre tanto cómo repicaban las campanas y se respondían a lo largo del Loira, desde Saint-Jean a Combleux, desde Combleux a Chécy; eran quizá las doce del mediodía, o era el ángelus, o era día de fiesta mayor. Lo apartaron de ese rumor jubiloso unas voces destempladas: la muchacha gritaba, se había puesto de pie y se había abalanzado sobre Collot sacando las uñas. Hubo un breve simulacro de lucha. Collot estaba sano y bien alimentado, la muchacha estaba exangüe; no tardó en tenerla firmemente agarrada por las muñecas y a su merced. Sonreía; había siempre en aquella sonrisa una sombra de solicitud compasiva, pero, por lo demás, era la máscara de la lujuria y de la crueldad que la acompaña. Tranquilizó por fin a la desdichada y se la llevó. Corentin vuelve a ver a la perfección a aquella muchacha; tenía en la cara una mancha de vino, que intentaba tapar con coquetería maquinal por muy muerta de hambre que estuviera. Collot la recogió, le brindó su mesa, y seguramente su cama, la reconfortó y consiguió que se recuperase; le pareció espabilada y nada tonta y acabó por darle en los papelitos mudos de la obra una colocación para hacer de uno de esos seres de otro mundo que se sobresaltan entre las faldas de las brujas en la landa de *Macbeth*; y ella casi se avergonzaba, convencida, con o sin razón, de que era por la mancha, y no por su vivacidad o su miseria, por lo que se había encontrado con aquel rescate y aquella colocación en la que, por lo demás, cumplió como una buena chica. Hoy, Corentin, mirando bien a Collot en la noche de lobos, se dice que era cosa extraña y maravillosa que toda aquella *solicitud compasiva por los desdichados* hubiera desembocado en eso, en las brujas de *Macbeth*, en la llanura de Les Brotteaux, en las picas y en las carretas, en que brotase la landa de *Macbeth* en la plaza de la Revolución, bajo su máquina del cuchillo grande. (Se dijo también que él, Corentin, conoce muy bien esa clase de maravilla, de operación mágica, y que la puso en práctica muchas veces: de esa misma manera es como su madre y su abuela, esos seres de amor sufriente, se convirtieron, en sus manos, en las terribles *Sibilas*, cinco veces, de la misma forma en que hay cinco sibilas). Mientras medita así, Collot sigue hablando, con buen humor taciturno, con el plumerito del aliento. Dice: «Sí, hemos ido saliendo bien del paso de momento. Pero ahora que sea lo que Dios quiera. *Menuda buena mano* vamos a necesitar para librarnos de ésta. Una mano de hierro. La tuya a lo mejor».

Collot se ríe como se ríe uno cuando tiene mucho frío y, por otro lado, está tiritando. Los dos ven muy bien esa maldita buena mano; y es que, caballero, ninguno de los dos creía ni pizca, ni Corentin ni Collot, ni en su posible inocencia ni en el recto destino que debían a su recta inocencia y a su recto derecho, ni en los

hombres libres e iguales en derechos que retozan sin malicia en el gran jardín fraterno. Estaban esperando esa maldita buena mano. Creían más en la suerte y en la Salvación, sí, de acuerdo, caballero. En las campanas.

Corentin no se ríe. Es posible que no esté escuchando a Collot, pero lo mira. Se dice con algo parecido a la alegría que la solicitud compasiva por los desdichados y la llanura de Les Brotteaux, la mesa hospitalaria y la landa de *Macbeth*, la mano tendida y el asesinato, nivoso y abril, están en el mismo hombre. Están en Collot, en uno de esos once hombres a quienes va a pintar. Que le va a ser dado pintar. Se dice también que todo hombre vale para todo. Que once hombres valen para once veces todo. Que es algo que puede pintarse. Está claro que no, que no escucha a Collot. Crece su alegría. Suena su alegría. Escucha el recuerdo de las campanas. Las oye cuando rompen a sonar, cuando crecen, cuando están en plenitud, cuando van decreciendo. Cuando se detienen. Collot no se ve en la oscuridad las lágrimas de alegría; o cree que son de frío. Son las tres de la noche. Vamos, es hora de separarse. Collot va ya a ensillar el otro caballo. Lo trae bajo el porche, sujeta las bridas: caballo, los dos hombres, entre las campanas e clavadas. El farol lo han apagado ya. Se besan. No volverán a verse.

4

Todo esto también lo ha leído en los recuadros de la antesala. Se ha detenido incluso delante de la reproducción del esbozo al óleo de Géricault, que no está aquí, en el Louvre, que duerme entre los Girodet en el museo de Montargis: *Corentin recibe en ventoso la orden de pintar a los Once*. El título, puesto a posteriori, es aproximativo, el cuadro está apenas esbozado, hay zonas grandes en blanco porque Géricault lo pintó cuando ya llevaba la muerte al hombro. Pero se ajusta en todo a cuanto he dicho.

No podía ser de otra forma.

Y es que, caballero, el esbozo de Géricault no tiene más valor que el de haberle valido de inspiración a Su Señoría el A posteriori en persona, Michelet, Jules Michelet por citar su nombre completo en el registro civil, esas doce páginas definitivas que se refieren a *Los Once*, que establecen a *Los Once* y los colocan en pie ante la tradición historiográfica por los siglos de los siglos.

Lo que sucedió de verdad aquella noche en que la suerte se desató del cinturón la bolsa pródiga y sacó la posibilidad de *Los Once* no lo sabemos, caballero. ¿Tenemos siquiera la seguridad de que era de noche? Sólo sabemos, saber o leyenda, los efectos escénicos, el gabán *color de humo del infierno* que pasa como una ventolera, el aplomo de cuatro hombres con bicornio, la nave vacía y los caballos en la nave, las campanas descolgadas, el montón de oro y los huesos quemados de las santas; los tres personajes que son prototipos: Collot, en el papel de Macbeth; Bourdon, en el de Yago; Proli, en el de Shylock; y, ante esos estereotipos, Corentin, estupefacto entre el oro volcado y el ruido fantasma de las campanas, interpreta el papel de san Mateo, que no está en Shakespeare. Así lo vemos.

Así lo aprestaron. Y es que todo esto, se lo repito, caballero, nació o, mejor dicho, se formalizó de una vez por todas, pues Géricault ya aludió a ello antes que Michelet; se formalizó y se teatralizó en la mente invernal y brumosa de Michelet, vino de su mano impecable, en la ciudad de Nantes, en la punta del Loira, en el invierno de 1852, en el barrio de Barbin, en la casa conocida por La Haute Forét; el anteriormente barrio de Barbin que ahora se llamaba barrio de Michelet, en donde escribió éste las páginas sobre el Terror en los tiempos en que, tras relegarlo Napoleón III a Nantes y acometer ese tema que consideraba acertadamente el colmo de la Historia, se tomaba a la vez por Carrier y por las gabarras podridas de Carrier; por la Providencia y por su antigua enemiga, la Libertad; por la guillotina y por la Resurrección de los cuerpos. Cuando con ese tema suyo se metió, igual que nosotros, en la noche y en el invierno.

Las doce páginas de Michelet sobre *Los Once* en el capítulo III del decimosexto libro de la *Historia de la Revolución Francesa*, esas doce páginas extrapoladas, esa novela, las dio por buenas sin más averiguaciones toda la tradición historiográfica: es una novela que anda rodando y le dan diverso trato todos los cenáculos que han comentado, vilipendiado o alabado el Terror. Y, ya lo vilipendien, ya lo alaben, todos esos historiadores, y, en pos de ellos, la gente instruida que los lee y, en un nivel más bajo, la gente de a pie que los oye mencionar vagamente, y yo mismo, caballero, con esta charlitas mías, todos, pese a nuestras variopintas opiniones, que son divergencias de detalle, todos, decía, vemos en el origen material de ese cuadro grande del Louvre la noche de nivoso o de ventoso en Saint-Nicolas; todos abarcamos con el rabillo del ojo el oro y los huesos; a todos nos embruja el farol cuadrado, por supuesto, el farol de cuerno; oímos a los caballos; y, si somos noveleros, también oímos las campanas. Pero, en un principio, fueron cosas de Michelet. Y como es algo que nos viene de Michelet, es el alma de Michelet la que habla en nuestro fuero interno: así que todo parece salido de un cuadro de Caravaggio, y no de Tiepolo.

De esas doce páginas, una página entera y la mitad de otra son para el encargo: para la ocasión, para ese momentito extraordinario que los griegos llamaban el *kairós*, es decir el momento, caballero, en que la

suerte se descuelga de la cintura la bolsita especial, esa que ya nadie se esperaba, y que, por lo demás, nunca nos esperamos. Y, en esa página y media, Michelet cuenta cómo, en febrero de 1846, fue a Saint-Nicolas no a rezar, dado que la muerte de Dios es ya cosa convenida de una vez por todas, sino para hacerle una visita a la sacristía en donde se tomó la decisión de *Los Once*; el cuadro de Géricault lo había visto una vez diez años antes, en uno de esos recorridos por el territorio de Francia, breves y memoriosos. Fue a verla, fue a comprobarlo, y ahora nosotros podemos ver, a la caída de la tarde, a Michelet, el hombre pálido y estremecido de pelo prematuramente blanco, que entra, fingiendo vuelos de hopalanda, en esa sacristía de donde está visto que no conseguimos salir. La vio. La *vio*, escribe en cursiva, sin que tengamos claro si esa visión tiene que ver con la sacristía o con el lugar inspirado donde decretaron *Los Once*, es decir en la sede efímera de la sección de Les Gravilliers. Vio casullas en la mesita de la entrada en la que coexistieron una noche del año II el gabán *color de humo del infierno* y el busto de Marat; vio el fuego consumiéndose en la chimenea; y el farol cuadrado que han dejado encima de la santa mesa y vela, a solas, en la claridad diurna que aún queda; y reflejos en los objetos menudos de oro o de cobre; y, quizá, incluso, encima de la santa mesa, los restos de un tentempié de sacristanes y pertigueros. Vio sobre todo el sillón en el que dice que estaba sentado Proli, el sillón de azufre, el sillón amarillo y volcánico en el que, a su vez, se sienta Couthon, en el centro de *Los Once*. Vio el sillón amarillo; dice que de ahí lo sacó Corentin; y desde luego que no estoy de acuerdo con Michelet; porque yo también, caballero, vi el sillón amarillo, pero no era el mismo, ni estaba en el mismo sitio, pues todas las cosas reales existen varias veces, tantas veces quizá como individuos hay en este mundo. Vi el sillón de *Los Once* y no era el mismo sillón que el de Michelet. Yo lo vi en el museo Carnavalet en donde lo enseñan todos los días de Dios, menos los lunes y festivos porque es un museo municipal; el asiento de impotencia y de gloria, la silla de paralítico de Couthon, en una armazón de triciclo, con dos ruedas grandes a los lados y una pequeña detrás, su silla de ruedas, como se dice ahora, su *carretilla* como se dijo, por mofarse, después de Termidor, el sillón que, debido al paso del tiempo, no tiene ya color alguno, o si lo tiene es sólo el color del tiempo, pero cuya etiquetita del museo Carnavalet dice que era amarillo, porque es amarillo en el cuadro de *Los Once*.

Michelet vio todos esos objetos, que eran otros tantos símbolos, en esa sacristía, en febrero, en ese antro del *partido de los curas* en el que entró, de hopalanda, a favor de la oscuridad, para comprobar *Los Once*. Y estamos dispuestos a seguirle, con todo tipo de reservas en lo referido al sillón amarillo; también somos seguidores suyos cuando habla con temor de los rostros nocturnos que surgen, horadando la oscuridad; y cuando habla con ternura de la mesa de roble con el pan partido con la mano y el vino de Claman, que eran los restos de la merienda que toman los pertigueros a las cuatro. También estamos dispuestos a creernos, en el peor de los casos, que *vio* en 1846 los caballos en la nave de 1793, las reliquias medievales arrojadas al fuego y las campanas descolgadas, humilladas, su *gran amigo de bronce*, como decía, uno de los únicos dijes del *partido de los curas* al que daban el visto bueno porque no tocaba sólo a mayor gloria de Dios, sino que tocaba también a rebato en las algaradas, *don Tocsinos*, como se decía en el 93; ese *gran amigo* que en febrero de 1846 oía que daba sin más, por encima de su cabeza, las siete o las ocho de la tarde; todo esto coincide con lo que puede pensarse y reconstruirse del año II, y con más razón Michelet que nosotros, ya que oía a diario a hombres del año II hablarle del año II. También coincide con lo que sabemos de Michelet. Pero cuando transporta tal cual aquella escena del encargo del cuadro de *Los Once* propiamente dicho, ya no podemos seguirlo.

Para ese transporte, esa confusión, podemos aventurar algunas hipótesis.

Es posible que Michelet llevara mucho sin ver el cuadro grande del Louvre: sabido es que ese cuadro lo asustaba, recordaba en demasía el choque que había notado al verlo por primera vez, lo evitaba cuanto estaba en su mano, lo elogiaba y lo aborrecía, lo idolatraba de lejos. Por lo demás, cuando en 1852 puso por escrito su visita y su visión de 1846 en Saint-Nicolas, estaba en Nantes, en la punta del Loira, no a la orilla del Sena que sustenta a *Los Once*. Así que, en la escena de la sacristía, vivida en 1846, escrita en 1852, lo describe de memoria y lo falsifica, quizá de buena fe, o con esa perversidad de cura enemigo de los curas que le conocemos. Y en esa falsificación, en esa reconstrucción de memoria, en las famosas doce páginas, pues, le aplica al cuadro grande lo que vio, lo que imaginó y apañó aquel día (en la sacristía y acerca de la sacristía): dice incluso que en *Los Once* se ven la mesa grande de roble y el farol de cuerno encima de la mesa; dice sobre todo que se ven los caballos, los caballos en sus divisiones de azufre, de oro, de basalto, sus divisiones *a la nación*, los caballos del infierno y de la adoración. En disculpa de Michelet podemos pensar que ese prodigioso, y prodigiosamente atestado, revoltillo que le hace las veces de memoria, tiene otros cuadros por guía y punto de referencia, el *Oficial de cazadores* de Géricault, una batalla de Rubens, las

ilustraciones que Füssli hizo para *Macbeth*, o la yegua emblemática de la *Pesadilla* de ese mismo pintor; también quizá que Michelet, en su mesa escritorio, recién inventada y contada su propia fábula de un caballo que ríe en la noche detrás del tabique de la habitación en donde los tres brujos le encargan al encantador el cuadro de *Los Once*, Michelet, decía, no es ya dueño de su ficción; esa fábula tan atinada que acaba de salirle de la imaginación lo embriaga, lo arrastra, y cabalga en ella sin ambages. Yo no veo el farol cuadrado ahí, ante nuestros ojos, en el cuadro del Louvre; me temo muy mucho que viene en derechura de Madrid, del *Tres de mayo*, del 3 de mayo de Goya, en donde ilumina una escena de matadero, de matanza de masas, y no de *Los Once*; aunque sí que hay algo que ilumina a *Los Once* como un farol, pero ¿qué? Tampoco veo la santa mesa, aunque no cabe duda de que tiene que haber algo parecido a una mesa para recibir el sombrero de Prieur de Marne, que no se sujeta solo, que no flota en el aire a la altura de su cintura nada más que por obra y gracia del Espíritu Santo. Y, sobre todo, no veo a los caballos. ¿Los ve usted, caballero?

Y no cabe duda de que Michelet, en ese primer choque que le causó el cuadro (creyó que iba a desmayarse, escribe, y estamos dispuestos a creérnoslo), tuvo en el acto la revelación de la que sacó más adelante la famosa exégesis que cabe en doce páginas. Vio en él una sagrada cena laica, quizá la primera sagrada cena laica, especifica, aquella en que siguen sacrificando esforzadamente el pan y el vino en ausencia de Cristo, pese a esa ausencia, por encima de esa ausencia, porque uno es ya más fuerte que esa ausencia; vio, y vio bien, que era una auténtica sagrada cena, es decir, en once hombres separados un alma colectiva, y no una simple colección de hombres. Y en esto no deja de tener razón; se le puede objetar, como mucho, que, si Dios es un perro, la ausencia de Dios es una perra. Y, puesto que era una sagrada cena, tenía que haber una mesa y, encima de ella, los panes de cuatro libras y el vino de Clamart; y por eso extrapola la mesa, el pan y el vino. No le estorbó que los once estuvieran de pie y no soñadoramente sentados como en las sagradas cenas clásicas; antes bien, escribe que su sagrada cena republicana restablece la tradición de las comidas originarias, evangélicas, que se toman con *el bastón en la mano, de pie y ceñidas las cinturas*, con cinturón de viaje o con cinturón *a la nación*, con apremio. Y la presencia de Collot en el cuadro, en los dos cuadros, no le estorbó tampoco: antes bien, lo reconfortó, pues, en los comensales de esa clase de comida, cuesta prescindir de Judas aun cuando sea posible prescindir de Cristo, como lo demuestran *Los Once*.

Por descontado, pero ésa es otra historia, Michelet aborrece ese cuadro tanto como lo admira, porque es una sagrada cena falsificada, y no la falsifica la ausencia de Cristo, que poco le importaba a Michelet e incluso que lo tenía encantado, no, falsificada porque el alma colectiva que en él se ve no es *el Pueblo*, el alma inefable de 1789, es la vuelta del tirano global que se hace pasar por el pueblo. No once apóstoles, once papas.

Poco importa. En el vendaval de luz que en el Louvre, alrededor de 1820, hizo tambalearse a Michelet, el joven pálido y estremecido, bajo el pelo moreno aún, aunque por poco tiempo, está también esto: Michelet, que siempre dijo y pensó que la auténtica pintura histórica sólo era tal cuando se esforzaba en no representar la Historia, Michelet, digo, quedó aquí desmentido. Y lo confiesa, y lo pone por escrito. *Los Once* no son pintura histórica, son la Historia. Lo que vio Michelet al final del pabellón de Flora es quizá la Historia en persona, en once personas, en el temor, porque la Historia es terror puro. Y ese terror nos atrae como un imán. Y es que somos hombres, caballero; y a los hombres, de arriba abajo, los instruidos y los mendigos, les gusta apasionadamente la Historia, es decir, los terrores y las matanzas; acuden desde muy lejos para contemplarlos, terrores y matanzas; acuden con el pretexto de lamentarse de las matanzas, de enmendarlas incluso, a lo que dicen, qué buenas personas, y he aquí por qué estamos aquí, caballero, junto con las muchedumbres de la tierra entera, delante de la muy enigmática muralla de once hombres sobre la que está encaramada la Historia. He aquí por qué las muchedumbres de toda la tierra pasan como flechas y sin verla por delante de la *Gioconda*, que sólo es una mujer ensimismada; por delante de *La batalla* de Uccello, que es no obstante, a su manera, la Historia en persona y uno de los indudables precedentes de *Los Once*; por delante del espectro rojo del cardenal-duque que pintó Champaigne; por delante treinta y seis veces de Luis el Grande bajo su peluca de monstruo; y se quedan plantados aquí, ante el cristal a prueba de balas.

Michelet, lo escribe, entendió aquí a los dieciocho años por qué el *Asesinato de Marat* de David no es sino un lienzo menor caravaggiesco, confidencial, desterrado al museo periférico de Versalles, mientras que el gran lienzo veneciano, *Los Once*, impera al final del Louvre, constituye el porqué, en última instancia, del Louvre, su diana última; entendió por qué toda la flecha colosal del Louvre, la columnata en la que

entramos, el Patio Cuadrado que cruzamos como el viento, la galería de Apolo que dejamos atrás en tres pasos, los cuatrocientos cuarenta y siete metros de la Galería de la Orilla del Agua por la que pasamos al galope, por qué todo eso no lo ideó quizá, si lo analizamos bien, el Gran Arquitecto sino para llevarnos al corazón de esa diana en la que se hunde el Louvre impecablemente. Entendió por qué está David en el purgatorio de los pintores secundarios, los que son sólo pintores, mientras que Corentin, en un aura, está entronizado en el cénit; es que el *Marat* de David no es más que un hombre muerto, un residuo de la historia, su cadáver quizá. Y los once hombres vivos son la Historia hecha acto, en el colmo del acto de terror y gloria que funda la Historia, la presencia real de la Historia.

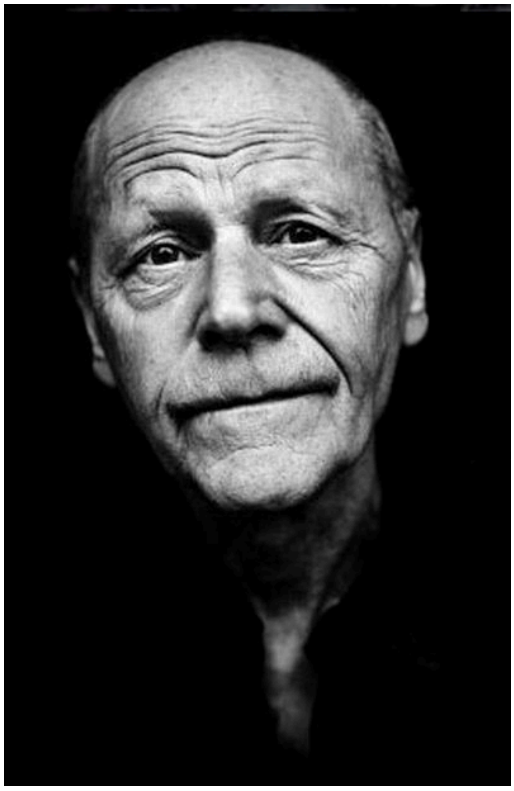
Estamos aquí delante.

Vea cómo cambian cuando nos movemos hacia la izquierda. Veo casi la santa mesa bajo la mano apoyada de Prieur. Y, delante de Couthon, ¿no está el vaso de vino? No, debe de ser lo rojo y lo azul del plumero de Prieur. Pero no hay ni campanas ni caballos.

No, desde luego no hay caballos. Y no obstante: fíjese en las once cabezas pálidas; resalta una, y luego otra, en fila, surge desnuda de su acumulación de seda, de fieltro, de paño; las once máscaras: Billaud pálido, que asoma de la levita negra bajo las crines de fuego; Carnot pálido, que asoma de la hopalanda negra; los dos Prieur, que asoman de la casaquilla *a la nación*, con la cabeza caída más abajo que la de Couthon, sentado, que sustenta el doble traje de azufre y basalto; y otra vez a la altura correcta la cara pálida de Robespierre, brindada en el hábito viejo más negro que lo negro; y la máscara llamada Collot, colgada encima de su pirámide de cuellos vueltos; y todos los demás lo mismo, hasta Jean Bon, que asoma de la casaquilla tricolor redundante. Estas cabezas solas y encaramadas le recuerdan a uno algo más antiguo y menos coyuntural que unas cabezas cortadas en la punta de una pica, como se ha dicho excesivas veces. Y además si, como le aconsejo que haga, se aparta del cuadro, si le da la espalda resueltamente, si se vuelve categóricamente por donde ha venido, si sale del recinto y da unos cuantos pasos por la Galería de la Orilla del Agua, y vuelve a dar media vuelta, y vuelve, con artificio, a entrar en la sala grande en donde, excluyendo cualquier otro cuadro, están *Los Once*, si se detiene entonces en el umbral y mira *Los Once* como si los viera por primera vez, entonces sí, sí sabe casi a qué le recuerdan. Y si además, por otra parte, resulta que, cuando no está en el Louvre, monta a caballo, si es que practica para que no caiga en el olvido esa antiquísima y obsoleta ocupación de los hombres, o si sencillamente frecuenta los lugares en que se hallan, en su descanso pleno de temor, los caballos de monta; y si además recuerda quizá un día en que, volviendo del otro extremo del prado y al acercarse, andando a su paso, a ese ángulo muy abierto de la cuadra en que están enfrente unos de otros, en sus boxes en hilera, los caballos, de los que no ve sino las cabezas, cortadas y bien destacadas por la puertecilla baja que les oculta los cuerpos, desde donde parece como si estuvieran colgadas allá arriba por obra y gracia del Espíritu Santo, espectrales, frías, paralizadas en el temor y la lenta expectativa de los animales, entonces a lo mejor se dice que Michelet no se equivocó del todo en su sueño y que hay ahí mismo, en el Louvre, once formas semejantes a caballos, once seres de temor y de arrebato: como los que esculpieron los asirios de Nínive en las cacerías ecuestres en que el rey mata leones; como galopan hacia estos condenados que somos, siete veces y con siete formas de caballos, en el Apocalipsis de Juan; como se encabritan bajo Niccoló Da Tolentino, el condotiero de la noche, en Uccello; como se encabritan también bajo los Felipes de Francia y los Luises de Francia, los treinta y dos Capetos y, más adelante, bajo Bonaparte; tal y como los pintó Géricault en la zarabanda de los trenes de artillería que explotan en cadena, aterrorizados por el olor de la pólvora y el de la muerte, pero como si cargasen sin temor. Y luego caemos en la cuenta usted y yo; de repente estamos aquí ante cualesquiera animales divinos, no sólo ante unos caballos, sino ante todos los animales con cuernos, los animales que ladran, los demás animales rugientes que, volviéndose de pronto, saltan sobre el rey en las cacerías de Nínive, las grandes amenazas frontales que se nos parecen y no son nosotros. Esas que pintaron al comienzo de todo, antes de Asiría y de san Juan, antes de que se inventaran los carros y la caballería, mucho antes de Corentin y del pobre Géricault, en los tiempos de las grandes cacerías, en los tiempos de las presas idolatradas y temidas, divinas, tiránicas, en las hondas paredes de las cavernas.

Es Lascaux, caballero. Las fuerzas. Las potestades. Los Comisarios.

Y las potestades en la lengua de Michelet se llaman la Historia.



PIERRE MICHON. Es un escritor francés nacido en Cards, Châtelus-le-Marcheix, Creuse, el 28 de marzo de 1945.

Pasó su infancia en Guéret, en Creuse. Lo educó su madre, maestra, una vez que su padre abandonó el hogar. Estudió letras en Clermont-Ferrand, y dedicó a Antonin Artaud su memoria de licenciatura. Ejerció como profesor, y formó parte de una compañía de teatro, con la que recorrió toda Francia. Al igual que Rimbaud, no desempeñó una ocupación permanente.

A los 39 años publicó su primer libro, *Vies minuscules,* 1984, que recibió el premio France Culture. Desde entonces, se le considera uno de los escritores franceses más importantes de la actualidad. Esta obra es una especie de autobiografía, pero nada confesional, formada por varias historias que exploran un territorio personal y a la vez familiar. El libro se presenta como una sucesión de novelas o de «vidas» de personajes que conoció en su infancia, con los que volvió a toparse en su vida errabunda. Cada uno de estos textos tiene una densidad excepcional. Su estilo profundo y perturbador se inscribe en la línea de los más grandes escritores franceses del siglo XX, como Julien Gracq o Louis-René des Forêts.

Entre sus obras, cabe citar: *Vie de Joseph Roulin* (1988), *L'empereur d'Occident* (1989), *Maîtres et serviteurs*(1990), *Rimbaud le fils* (1991), *Mythologies d'hiver* (1997) y *Les onze* (2009).